

Hacia una antropología de lo imaginario.
Introducción a la lectura de Roger Caillois

Ana Belén López Vega

Tesis Doctoral dirigida por el Prof. Dr. Luis Puelles Romero

Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Filosofía

Universidad de Málaga

2016



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



Hacia una antropología de lo imaginario.
Introducción a la lectura de Roger Caillois

Ana Belén López Vega

Tesis Doctoral dirigida por el Prof. Dr. Luis Puelles Romero

Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Filosofía

Universidad de Málaga

2016



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA





UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Ana Belén López Vega

 <http://orcid.org/0000-0002-6987-6807>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer
obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de
Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN.....	7
-------------------	---

ÍNDICE DE IMÁGENES.....	15
-------------------------	----

I. PRIMERAS INQUIETUDES INTELECTUALES: LAS CONTROVERTIDAS RELACIONES CON EL SURREALISMO.....	17
--	----

1. Aproximación al grupo surrealista.....	17
2. Nuevos modos de narrar la realidad.....	24
2. 1. La poesía como lenguaje.....	25
2. 2. La capacidad de los objetos para originar realidades.....	32
2. 3. La imagen y el concepto: los problemas de la representación.....	38
3. La imaginación y sus categorías de realidad: el sueño y lo fantástico.....	45
4. Divergencias con el surrealismo.....	53

II. LA CONDUCTA MIMÉTICA Y SUS REPRESENTACIONES.....	59
--	----

1. La mantis religiosa y los objetos de evocación.....	59
2. Reflexiones sobre el mimetismo: entre la semejanza y la diferencia	76
2. 1. Asimilarnos al medio.....	78
2. 2. Modos de mimetizarse: travestismo, camuflaje e intimidación.....	81
3. La apariencia y el medio: aparecer, desaparecer, demostrar.....	85
4. Duplicidad de la realidad.....	89
5. La resolución del conflicto: las <i>ciencias diagonales</i>	92

III. L'HOMME ET LE SACRÉ.....99

1. Lo sagrado y lo profano como ámbitos recíprocamente excluyentes.....	99
2. Modos, actitudes y espacios de lo sagrado.....	102
3. Vinculaciones con lo sagrado: la magia, el mito y la fiesta.....	108
3. 1. La magia.....	108
3. 2. El mito.....	112
3. 3. La fiesta.....	116
4. La dialéctica de lo sagrado entre lo interno y lo externo.....	126

IV. DIGRESIONES SOCIOLOGÍCAS131

1. La sociología sagrada.....	131
2. El problema del poder.....	141
2. 1. El poder carismático.....	145
2. 2. La tentativa americana del <i>Collège de sociologie</i>	148
3. La sociedad y sus órdenes.....	151
3. 1. Las dinastías y otros ejemplos.....	157
3. 2. Comunidades tradicionales y comunidades electivas.....	160
4. Individualismo y sociedad: figuras marginales.....	161
5. <i>Puissances du roman</i>	163
5. 1. Clasificación de la novela.....	165

V. ESTHÉTIQUE GÉNÉRALISÉE.....169

1. Teoría de las formas.....	170
1. 1. Las formas por accidente.....	171
1. 2. Las formas por crecimiento.....	173
1. 3. Formas por proyecto.....	173

1. 4. Formas por molde.....	176
2. Sobre la idea de belleza.....	178
3. Entre lo bello y lo feo: interpretaciones diagonales.....	181
3. 1. El arte y sus orígenes.....	184
4. Las normas del arte.....	187
5. ¿Las normas de la naturaleza?.....	192
6. Franqueza y simulación en la obra de arte.....	196
6. 1. Lo puro y lo impuro.....	198
7. Ejercicios de construcción y deconstrucción: el ejemplo de la Torre de Babel....	200
7. 1. El compromiso entre obra e individuo.....	201
8. Alas de mariposas y lienzos pintados.....	204

VI. LOS JUEGOS.....209

1. Algunos precedentes sobre el juego.....	209
2. Presentación y clasificación de los juegos según Caillois.....	215
2.1. Visión surrealista de la clasificación de los juegos.....	218
3. Los preceptos del juego.....	220
4. Jugar <i>como si</i>	222
5. De la <i>vocación social</i> del juego a la sociología <i>desde</i> el juego.....	225
5. 1. Convergencias entre juego y sociedad.....	225
5. 2. Estructuras sociales para el juego.....	227
5. 3. Las culturas y sus juegos.....	232
6. La decadencia del juego.....	234
6. 1. El singular caso de la <i>mimicry</i>	237
7. De la corrupción del juego al simulacro.....	238
8. La seriedad del juego.....	240
9. La totalidad del juego: de las cartas del Tarot, a la Tabla de Mendeleïev.....	243

VII. EL SINGULAR UNIVERSO DE CAILLOIS.....	249
1. El exilio argentino.....	249
2. <i>Lettres françaises</i> y su visión ante el conflicto.....	252
2.1. La atmósfera de libertad.....	255
3. Sus años en la UNESCO: la fundación de <i>Diògene</i>	257
3. 1. Encuentros y desencuentros con Claude Lévi-Strauss.....	259
3. 2. La obra incuestionable de Saint-John Perse	263
4. Piedras.....	266
4. 1. Las piedras y el orden.....	269
4. 2. Una lectura estética de las piedras.....	272
4. 3. Otras interpretaciones de los minerales.....	276
4. 4. La escritura de las piedras, ¿las mónadas del siglo XX?.....	280
5. <i>Le fleuve Alphée</i> y la reiteración del universo.....	283
5. 1. El alfabeto escondido.....	285
5. 2. Las encrucijadas de su propio ajedrez.....	287
 CONCLUSIÓN.....	 291
 BIBLIOGRAFÍA.....	 301
 ANEXO.....	 323

AGRADECIMIENTOS

La elaboración de una tesis entraña momentos satisfactorios al tiempo que otros de cierto desasosiego. Por este motivo, quisiera agradecer a las personas que me han ayudado en este recorrido. En primer lugar, me gustaría agradecer al director de la Tesis, el Prof. Luis Puellas Romero, el tiempo dedicado a este trabajo y el modo en el que ha contribuido con sus acertados consejos y orientaciones a la realización de estas páginas. Sus conocimientos sobre filosofía, arte y estética han permitido arrojar luz a cualquier dificultad que haya podido encontrar en este proyecto, facilitando su elaboración y llegada a término.

Quisiera hacer mención también a los profesores del Departamento de Filosofía, quienes siempre me trataron con deferencia, alentándome a efectuar cualquier proyecto de estas características que deseara emprender. Y, junto con ellos, al personal de la Biblioteca de Humanidades de la Facultad de Filosofía y Letras, porque desde mis años de estudiante no hicieron más que ayudarme y facilitarme la labor investigadora y el acceso a todos los recursos que están en sus manos ofrecernos, especialmente a Ana Garrido, de Hemeroteca, que con tanta atención, amabilidad y afecto desempeña su trabajo, y a todos los que durante tantos días hicieron que obtener la documentación necesaria para ésta y otras investigaciones, formara parte de una agradable y confiada cotidianeidad.

Por último, quisiera agradecer a mis padres que hayan respetado y apoyado durante todos estos años las decisiones, correctas o incorrectas, que me condujeron

hacia la elección y finalización de este trabajo. Todo el esfuerzo y toda la paciencia que necesita un proyecto de estas características, requieren un sólido respaldo material, emocional y afectivo, como el que siempre he recibido. Ellos, más que ninguna otra persona, incluida yo misma, fueron los únicos que jamás cuestionaron la posibilidad de llevarlo a cabo.

INTRODUCCIÓN

En 1970 la editorial Gallimard publicó la obra de Roger Caillois *Pierres et autres textes*. En 2011, bajo el título de *Piedras*, la Editorial Siruela la reeditó en castellano para su colección La Biblioteca Azul. De manera casual llegó a mis manos un ejemplar de este libro suscitándome cierta curiosidad por la extrañeza del asunto que se anunciaba bajo aquel título y su relación con un autor que tan sólo recordaba por algún texto dedicado al estudio de lo sagrado. Prologada por Émile Cioran, aquella obra trataba sobre un objeto tan trivial y liviano como las piedras, ofreciendo, cuanto menos, una perspectiva curiosamente novedosa sobre el asunto. ¿Cómo llega un sociólogo a hacer filosofía o poesía sobre las piedras? ¿Cuál es el recorrido intelectual de alguien que comienza siendo un surrealista y acaba teniendo una cierta actitud lírica hacia lo que le rodea? Tratar de responder a estas preguntas fue el principal motor de arranque para este proyecto. Pero, tal y como sucede a medida que se avanza en un objeto de estudio, las posibles respuestas encontradas venían acompañadas de nuevas preguntas que, finalmente, podrían resumirse en una: ¿quién es Roger Caillois?

Coetáneo y amigo de numerosos nombres ilustres del siglo XX: André Breton, Salvador Dalí, Georges Bataille, Roger-Gilbert Lecomte, René Daumal, Victoria Ocampo, Claude Lévi-Strauss, etc., su obra parece quedar ensombrecida entre tal número de intelectuales. Tan sólo aparece en primer plano cuando se le recuerda como cofundador del *Collège de sociologie* junto a Georges Bataille y Michel Leiris. Después, siempre se encuentra presente en la actividad literaria de su tiempo, ocupando tal vez un lugar más discreto que el resto de los autores mencionados, pero

no siendo por ello menos respetado. Así, este trabajo nace con la intención de que hagamos un alto en el camino y observemos qué sugerencias y modos de mirar la realidad podemos obtener de él.

Roger Caillois es un ensayista apenas conocido en nuestro país. Pese a su gran labor como sociólogo, escritor, traductor y editor, su obra ha sido escasamente traducida y publicada. Únicamente sus estudios sobre lo sagrado parecen haber tenido cierta repercusión entre nosotros. Esta circunstancia se debe, posiblemente, a que sus pasos intelectuales han sido tan múltiples como diversos. Tal proliferación de objetos de estudio, reflejado en sus obras y artículos, han convertido a Caillois en un autor difícilmente abarable. El motivo principal de ello es que sus publicaciones suelen realizarse en la forma de artículos mediante los que colabora en diferentes y numerosas revistas a lo largo de su vida. Posteriormente, aquellos que versan sobre la misma temática suelen ser reunidos y editados en formato libro, y años después reeditados, acompañados de prefacios o mínimas modificaciones. Todo ello dificulta la tarea de establecer de manera determinante una fecha y un lugar de origen de algunas de esas obras y de los breves ensayos que las componen. Por ejemplo, su *Mante religieuse. Recherche sur la nature et la signification du mythe* fue publicada en 1937, incluida bajo *El mythe et l'homme* en el 38, y años después reeditada bajo ese mismo título en 1972.

El caso que acabamos de ver (que no es de los que entraña especial dificultad) y muchos otros que conforman prácticamente la totalidad de su obra hacen que el acceso a la bibliografía de Roger Caillois resulte una tarea de enorme complejidad. Lo mismo ocurre con los problemas a los que decide enfrentarse. Su actitud siempre inquieta y alerta ante la realidad queda patente en sus estudios, los cuales discurren de la misma manera. La variedad que estos recorren impide el acceso a las zonas comunes que esos problemas esconden. Con frecuencia, Caillois debe enfrentarse a la crítica que le reprocha carecer de una cierta continuidad argumental en el tratamiento de las cuestiones por las que se interesa. Así lo podemos observar en las numerosas ocasiones en las que Caillois se ve obligado a justificar su recorrido

intelectual a la luz de un solo prisma de investigación¹. Sin embargo, es relativamente fácil comprender el modo en el que cambian sus objetos de estudio si los enmarcamos dentro de su trayectoria vital. Las circunstancias que componen su vida, conforman el paisaje de sus preocupaciones intelectuales. El rastreo por la génesis de esas preocupaciones es precisamente la tarea que se intenta llevar a cabo en este trabajo. Un trabajo que no pretende ser más que una aproximación a la lectura de Caillois, tratando de recorrer y clarificar el contenido principal de su obra. La perspectiva aportada por Caillois a los diferentes problemas que componen su biografía intelectual no debe ser ajena a los estudiosos de la filosofía, la sociología e incluso la estética, ya que nos ofrece matices que merecen una mirada más detenida.

En la actualidad, la editorial Gallimard está llevando a cabo la reedición de algunos títulos anteriormente publicados por el autor. Podemos encontrar desde el año 2008 la recuperación de gran parte de su obra, incluyendo además muchos títulos de traducciones de autores sudamericanos pertenecientes a la colección *Croix du Sud*, donde podemos encontrar a Jorge Luis Borges, Octavio Paz o Julio Cortázar. También la editorial Fata Morgana ha publicado algunas de sus obras, con la particularidad de encontrarse entre las menos conocidas y las más breves, como *La chute des corps*, *Apprentissage de Paris* o *Espace américain*. Al igual que en el caso anterior, incluyen títulos en los que Caillois ocupa el lugar de traductor. Existe tan sólo una biografía detallada sobre Caillois escrita por Odile Felgine y, aunque son pocos los autores actuales dedicados al estudio de Caillois, pueden destacarse como principales autores de referencia, entre otros, a Denis Hollier (Universidad de N.Y.), Laurent Jenny (Universidad de Ginebra), Annamaria Lasserra (Universidad de Salerno) o Michael Syrotinski (Universidad de Glasgow). Muchos de ellos trabajan

¹ Caillois se refiere a esta circunstancia en diversas entrevistas. Véase Hector Bianciotti y Jean Paul Enthoven, «Les dernières énigmes de Roger Caillois», en *Roger Caillois, cahiers pour un temps*; o aquellas otras concedidas en diferentes encuentros a Jeannine Worms y publicadas en 1991 con el título *Entretiens avec Roger Caillois*.

en el marco de la literatura, la filosofía y la sociología francesas, donde Caillois siempre ocupa un lugar relevante².

En sus aspectos formales, esta Tesis se encuentra dividida en siete capítulos que se corresponden con una serie de cuestiones a las que el autor ha ido aproximándose a lo largo de su vida. Entre esos capítulos existe una secuencia de problemas que no siempre corresponde con absoluta fidelidad a línea cronológica que era de esperar, precisamente porque en la espontaneidad con la que Caillois se dirige de un objeto de estudio a otro, esos asuntos se solapan. Como hemos ejemplificado, no es extraño encontrar la vuelta a un artículo, la reedición del mismo o la publicación en diferentes revistas especializadas de la época. Sucede de este modo con sus estudios sobre la mantis religiosa, el mito o lo sagrado.

Pueden reconocerse así tres grandes etapas a lo largo de su trayectoria intelectual y vital. La primera de ellas ocupa desde sus inicios en el círculo surrealista hasta la fundación del *Collège de Sociologie*. En esos años, sus intereses se ven claramente influenciados por el grupo de Breton, hasta que se produce un distanciamiento paulatino que, en el caso de Caillois, desemboca en la creación junto con Georges Bataille y Michel Leiris del *Collège*. Podríamos señalar aquí el comienzo de esta segunda etapa en la que los problemas sobre el mito y lo sagrado pasarán a un primer plano. Las sociedades secretas, las jerarquías, las hermandades, etc., son asuntos que hacen su aparición durante estos años, lo cual no debe extrañarnos si recordamos que estamos en los momentos previos al estallido de la Segunda Guerra Mundial, y la figura de Hitler se confunde entre un líder político y un nuevo Mesías. Los propios acontecimientos históricos redirigen así sus intereses y su propia vida, llevándole al exilio. Es ahí donde las viejas inquietudes del *Collège* comienzan a perder fuerza, y van tomando mayor presencia los estudios de corte humanista. Debido a su condición de exiliado y a la situación de Francia ante la Guerra, comienzan además sus labores como editor y traductor, que se irá afianzando

² Aunque muchas de las monografías sobre Caillois incluyen datos biográficos y notas bibliográficas lo hacen de modo más genérico y no de forma tan exhaustiva como la realizada por Odile Felgine, a la que estas mismas obras suelen remitir como fuente principal.

con los años y que habrán de encontrar su máxima expresión en la fundación de la revista *Lettres françaises* y en la colección para Gallimard de *Croix du Sud*. Poco después se produce su vuelta a Europa. Es aquí donde señalamos esa tercera etapa en la que se percibe una mayor madurez tanto personal como intelectual, y donde encontramos a un Caillois mucho más poético y preocupado por asuntos que podríamos considerar caprichosos y baladíes, cercanos al detalle, como pueden ser determinados insectos de la naturaleza, las mariposas o su curiosidad por los minerales.

Por las razones que acabamos de explicar, existen relaciones entre los capítulos I, II y III. Aunque el primero de ellos pretende ser una breve visión de su período surrealista, también se encuentran esbozados en él objetos que son propios de estudio de esta corriente, y en los que Caillois profundizará con mayor detenimiento, por ejemplo las figuras mitológicas y su tratamiento de lo sagrado, sobre lo que nos detendremos en los capítulos II y III; de igual manera, existen conexiones entre los capítulos III y IV, donde esta misma idea es aplicada al carácter jerárquico de determinadas sociedades y sus diferentes interpretaciones y problemas derivados de este asunto. El capítulo V se dedica a una serie de problemas estéticos sobre el arte en general y la literatura en particular, sobre los que Caillois reflexiona bajo la forma de crónicas o críticas para revistas literarias como *Babel* y que ocuparán algunos de sus años en América y gran parte de los posteriores. De igual manera, nos detendremos en el capítulo VI para analizar su obra sobre los juegos, que resulta de especial interés no sólo por su reflexión sobre el lugar que éstos ocupan en nuestra cultura, sino porque es una de las pocas obras que Caillois parece concebir íntegramente en un libro desde el momento de su primera publicación en el año 1958 (aunque revisada y aumentada también con posterioridad). Y continuaremos con ese recorrido inicial, más apegado a la cronología biográfica, en el que retomaremos brevemente su exilio y regreso a Francia, para acabar con las reflexiones de sus últimos años.

A pesar de todo, conviene leer a Roger Caillois atendiendo a determinados problemas constantes que nos guiarán a través de su trayectoria. El primero de ellos podría ser su interés por la imaginación y el modo de enfrentarse a sus diferentes

objetos de estudio desde ella. Desde su etapa como surrealista hasta la última, dedicada a los minerales, la imaginación le proporciona una llave que le permite abrir numerosas puertas que la razón le cierra. La imaginación es, por ejemplo, el mecanismo que le facilita la posibilidad de establecer una comparativa entre ciertos comportamientos de respuesta automática en los insectos y la conducta humana. No en vano, las investigaciones que emprende Caillois tienen una pretensión verdaderamente científica, independientemente de que tal objetivo pueda llevarse a cabo. Esos intentos de establecer relaciones entre comportamientos animales y humanos residen latentes en muchas de sus observaciones, detrás de las cuales se encuentra la imaginación sosteniendo el argumento que emplea. Aunque se percibe con mayor claridad en los estudios iniciales y finales de su vida, nunca abandona por completo esta cuestión. Ésta se ve algo atenuada tan sólo en su etapa americana por su interés hacia la naturaleza. La fascinación que los paisajes de América del Sur provocan en Caillois hace que éste desvíe su mirada hasta el vínculo entre la inmensidad del mundo y la futilidad del hombre. Podemos afirmar que su perspectiva gira sobre el mismo problema, aunque éste no sea planteado en los mismos términos. Comenzamos a observar ya los primeros atisbos de una contemplación más poética de la realidad.

Otra de esas cuestiones siempre presente es su preocupación por la creación literaria, más concretamente por la poética. Defensor de un lenguaje que exprese con sencillez y claridad lo que quiere afirmar, y que se aleje de recursos ornamentales, son pocos los poetas que pueden ser llamados como tal bajo su criterio. Sin duda, su autor de excepción es Saint-John Perse, por el que profesará una gran admiración durante toda su vida, y también encontramos cierta simpatía por Arthur Rimbaud o Paul Valéry. Su respeto por las palabras aumenta a medida que su vida avanza, hasta el punto de que en el prefacio de una de sus últimas obras, *Cases d'un échiquier*, explica que lo oportuno sería utilizar únicamente palabras que no superen cuatro sílabas. El resto no es más que un modo de engañar al lector.

Cuando nos enfrentamos a la obra de Caillois, debemos tener la misma actitud que él tiene ante la realidad que nos rodea: habremos de contemplarla en su totalidad.

Cada obra, al igual que cada fragmento de universo que observamos, tiene una vida independiente y forma parte de un todo sin el cual no queda definido completamente. Nuestro autor suele recurrir a la imagen del tablero de ajedrez para intentar hacer comprender cómo sería oportuno percibir su trayectoria intelectual. Cada una de las casillas que lo componen es un problema, una cuestión de su interés, que se puede afrontar de modo independiente, pero que tiene una relación —quizá no tan evidente como sería de esperar— con el resto de las casillas que componen el tablero. Esos vínculos entre la diversidad de las que podríamos considerar piezas de un rompecabezas compuesto por ideas, se perciben, como el propio autor nos hará ver, a través de un examen oblicuo del enigma que presentan frente a nosotros. De ahí que las ciencias a las que apela Caillois, sean, como indica su obra, *Sciences diagonales*. No es una mirada directa la que nos permitirá apreciar los matices de la realidad, sino una mirada más sutil, no habitual, mediante la que podamos detectar puntos de unión, imperceptibles a primera vista, entre la multiplicidad de facetas en las que ésta se nos presenta. También en la obra de Caillois habremos de descubrir esos lugares difícilmente reconocibles como comunes. Por ello, debemos leerla con atención a las relaciones. No pretende desentrañar el significado de todo aquello que nos rodea, sino hacer ver que entre cada uno de los elementos que componen la realidad existen relaciones y conexiones que pueden (y deben) ser percibidas como tales. Las palabras, los hombres, las piedras... están definidas en términos de analogías y confluencias que Caillois nos invita a rastrear.

La bibliografía de Caillois ha sido consultada íntegramente en su idioma original, haciendo uso igualmente de algunas versiones castellanas (pocas, en cualquier caso por las razones anteriormente expuestas³) en las que pudieran encontrarse posibles interpretaciones sobre los diferentes textos, y tratando de alcanzar los matices que éstos pudieran ofrecernos. En lo que se refiere a la bibliografía secundaria sobre el autor o su época, la imposibilidad de acudir en todos

³ Aunque se indicarán con mayor detalle en la bibliografía, mencionemos ahora esos títulos de los que habitualmente podemos encontrar traducciones: *El hombre y lo sagrado*, *Piedras*, *Poética de Saint-John Perse*.

los casos a las obras en sus idiomas originales se ha solventado atendiendo a las traducciones. Para facilitar la lectura, se han evitado las referencias completas en las notas al pie, pudiéndose consultar en las páginas dedicadas a la bibliografía. Las citas incluidas en el trabajo se han traducido al castellano con el fin de que el acceso al mismo se realice de una manera más cómoda, si bien se incluye al final del trabajo un anexo de esos mismos textos en el que las citas se mantienen en su versión original, para que puedan ser apreciadas de forma completa.

Aunque las referencias a obras de arte, ya sean pictóricas o literarias, no son abundantes, sin duda contribuirían a ofrecer una imagen más amplia de Caillois y su tiempo. Tal vez el afán de presentar un trabajo enmarcado en el ámbito de la filosofía haya desplazado la posibilidad de enriquecerlo desde las numerosas aportaciones artísticas existentes en estos años. La ebullición intelectual que nos muestra el siglo XX no debe ser desaprovechada en ninguno de sus matices.

ÍNDICE DE IMÁGENES

1. Fotografía de Man Ray, de la *Exposición surrealista: esculturas-objetos, pinturas-diseños*. 7-18 Junio, 1933. Galería Pierre Colle. París. (Capítulo I, p. 34).
2. Jean-François Millet, *El Ángelus*, 1858-1859. Museo d'Orsay. París. (Capítulo II, p. 64).
3. Salvador Dalí, *El Ángelus*, 1932. Colección Seroussi, Meudan. (Capítulo II, p. 64).
4. Salvador Dalí, *Atavismo del crepúsculo*, 1933-1934. Kunstmuseon Bern. Berna. (Capítulo II, p. 65)
5. Salvador Dalí, *El Ángelus arquitectónico de Millet*, 1933. Museo Reina Sofía. Madrid. (Capítulo II, 65).
6. Salvador Dalí, *Reminiscencia arqueológica del Ángelus*, 1934. Salvador Dalí Museum. St. Petesburg, Florida. (Capítulo II, 65).
7. Salvador Dalí, *El espectro del Ángelus*, 1934. Colección Privada. (Capítulo II, 66).
8. Salvador Dalí, *El canibalismo de la mantis religiosa de Lautreaumont*, 1934. (Capítulo II, 66).
9. Imagen perteneciente a la obra de Salvador Dalí *El mito trágico del Ángelus de Millet*. Tusquets Editores, Barcelona, 1989. (Capítulo II, p. 66).
10. Paul Klee, *La máscara del miedo*, 1932. The Museum of Modern Art. Nueva York. (Capítulo II, p. 92).
11. Paul Klee, *Aquel que entiende*, 1934. The Metropolitan Museum of Art. Nueva York. (Capítulo II, p. 92).

12. El Bosco, *El prestidigitador*, 1502. Museo de Saint-Germain-en-Laye. (Capítulo VI, p. 246).
13. *El mago*. Imagen del primer Arcano Mayor de las cartas del Tarot de Marsella. (Capítulo VI, p. 247).
14. *Mariposa tropical Morpho y Labradorita*. Exposición «Joyas en vuelo. Mariposas y minerales». Feria de los Minerales de Munich. 2010. (Capítulo VII, p. 277).
15. *Ágata amarilla y Rothshildia aurota*. Exposición «Joyas en vuelo. Mariposas y minerales». Feria de los Minerales de Munich. 2010. (Capítulo VII, p. 277).
16. *Obsidiana nevada y mariposa Itzpapaloti*. Exposición «Joyas en vuelo. Mariposas y minerales». Feria de los Minerales de Munich. 2010. (Capítulo VII, p. 277).

I. PRIMERAS INQUIETUDES INTELECTUALES: LAS CONTROVERTIDAS RELACIONES CON EL SURREALISMO

André Breton publica su primer *Manifeste du Surréalisme* en 1924. Roger Caillois tiene entonces once años. El nacimiento de este movimiento y su fuerza posterior se desarrollan ante la mirada de un Caillois adolescente. La efervescencia del grupo, los postulados que defiende, las ideas que promulgan, etc., harán que Caillois se sienta atraído hacia esta corriente y sus principales artífices. Su biografía lo acerca hasta autores que jugarán un papel principal tanto en el mundo del surrealismo, como en la vida del propio Caillois, de ahí que no debamos extrañarnos ante la idea de que éste se sintiese atraído por esta nueva corriente. Sus primeros pasos intelectuales se producirán desde esta mirada, hasta que, cercano ya a los veinte años, se incorporará formalmente al grupo en el que se forjarán sus primeros intereses, y a través del cual comenzará a desarrollar su propio pensamiento. Poco después su separación del mismo resultará aún más determinante en la elaboración de su andadura como autor con imaginario propio.

1. Aproximación al grupo surrealista

Para entender cómo llega nuestro autor hasta el círculo surrealista debemos conocer siquiera brevemente el contexto en el que se desarrolla su vida desde una

edad muy temprana. Su carácter intelectual (como ocurrirá seguramente también con el personal) quedará enormemente marcado y de una manera muy singular por estos acontecimientos.

Roger Caillois nace en 1913 en la ciudad de Reims. Un año después estalla la primera Guerra Mundial. Este hecho y sobre todo la posguerra abarcan la primera parte de su infancia, condicionando, como en el caso de muchos otros individuos, su vida y su escenario biográfico a tales sucesos. Es una etapa en la que los traslados de una ciudad a otra y la escasez de recursos determinan de un modo muy particular el carácter del autor. Tanto o más que estas circunstancias lo serán las personas que las protagonizan y que, apareciendo de modo accidental, llegarán a formar parte relevante de su memoria.

Nos encontramos con un niño que no está escolarizado y cuya infancia discurre entre juegos en la calle. En este contexto, eso significa que esos momentos de divertimento, distracción y aventuras, tienen lugar entre las ruinas de ciudades asoladas por la batalla, como lo están en cierta medida las propias vidas que las habitan. En estos años de niñez Caillois se encuentra rodeado en su mayor parte por mujeres que cuidan de él mientras su padre se encuentra movilizado a causa de la Guerra. Todas estas circunstancias son la razón de que su iniciación a la lectura fuese tardía y su escolarización se retrasase más de lo habitual. Podemos afirmar que permanecer analfabeto durante todos esos años marca de una manera muy distintiva el carácter de Caillois. Al menos así es como el propio autor lo percibe:

«...aprendí a leer tarde y por casualidad. Fue al terminar la primera guerra mundial; las escuelas habían sido convertidas en hospitales, en enfermerías y los maestros estaban todavía en los cuarteles o en el frente... Por lo tanto, pasé por una especie de analfabetismo prolongado y todo lo que sabía o conocía me llegaba a través de palabras oídas, nunca a través de palabras escritas. De ahí esa desconfianza de la que

nunca me he apartado con respecto a las palabras que en primera instancia no implican cosas»¹.

A lo largo de los años recuerda esta situación dotándola de esa fuerza distintiva que otorgamos a determinados sucesos porque señalan un antes y un después en ciertas etapas de nuestra vida. Hay, por lo tanto, en un acontecimiento que la mayoría de las personas apenas recuerdan, un hito que conviene señalar por la trascendencia de la que el propio autor lo dota. Digamos que en la línea temporal de nuestras vidas se dan marcas, normalmente generadas por acontecimientos extraordinarios, que permiten distinguir secuencias y etapas en nuestro discurrir. En Caillois esto ocurre de una forma especialmente gráfica porque sus comienzos en la lectura abrirán una etapa que él mismo denomina «el paréntesis».

«En esta obra, designo paradójicamente por la palabra *paréntesis* la casi totalidad de mi vida, aquella que comenzó a partir del momento en el cual supe leer y que comprende mis estudios, mis lecturas, mis investigaciones, mis preocupaciones y la mayor parte de los libros que he escrito»².

Debido a los hechos que hemos mencionado, Caillois considera que su aprendizaje ha sido «salvaje», en el sentido primitivo de la palabra. Aprende de los objetos que encuentra en la calle, de lo que ve a su alrededor y de lo que sus mayores, en particular su abuela (quien sí sabía leer), tienen a bien enseñarle. Distingue y conoce el nombre de las estrellas, es capaz de identificar y sentir cierta fascinación por los olores, y conoce plantas, animales o insectos que permanecerán en su memoria a lo largo de toda su vida.

Digamos que Caillois renuncia a lo que él considera un tipo de «aprendizaje espontáneo» para acceder al mundo del saber impreso, por el cual queda hechizado. Esa fascinación le provoca una avidez extrema por querer leerlo y saberlo todo.

¹ Entrevista «Les dernières énigmes de Roger Caillois» (1978), con H. Biancotti y J.-P. Enthoven. *Nouvel observateur*, p. 58.

² R. Caillois, «Le fleuve Alphée» (1978), en *Oeuvres*, p. 87.

Accede a las obras que encuentra en el colegio o en su propia casa, desde la Biblia hasta diversas lecturas sobre estrategia militar, invasiones y territorios conquistados. Pero se puede distinguir ya una especial predilección por obras relacionadas con mundos y personajes misteriosos y fantásticos (tal vez hoy más cercanos a la ciencia-ficción), como por ejemplo las de Jules Verne, o el personaje de Athos en *Los tres mosqueteros*³. Surge así para él una especie de segundo universo filtrado por las palabras escritas que, si bien se abre como un campo inexplorado y fascinante, a lo largo de los años despertará numerosos recelos debido al tipo de conocimiento que ofrece.

«Así, desde que supe leer no hice sino leer, y de no haber sido por mi incesante e infantil curiosidad por las cosas, y porque era imposible que el primer objeto encontrado atrapase por completo mi atención, no habría vivido sino por la mediación de los libros. Me di cuenta muy lentamente de que, por el uso que ellos hacen y que animan a hacer de las palabras, tienden a reemplazar la percepción espontánea de la realidad. Verdaderamente, me habían atraído de golpe hacia eso que he llamado el *paréntesis* »⁴.

La realidad, según nuestro autor, queda entonces duplicada y filtrada. La información que se nos ofrece puede ser válida, pero sencillamente repite aquello que *a priori* tenemos frente a nosotros. Al entrar en el universo impreso, bajamos la mirada hacia aquello que los libros nos ofrecen, olvidando que expresan lo que seríamos capaces de percibir con nuestras propias impresiones. Se pierde entonces el carácter primigenio de la realidad que Caillois reivindica. De esta forma, queda eliminada no sólo su espontaneidad, sino también su inmediatez. Hemos recurrido a un tamiz con la esperanza de que tal vez nos facilite y enriquezca la tarea que supone la comprensión de lo que nos rodea. Además, se nos brinda una promesa de objetividad. Frente a nuestra percepción parcial, subjetiva y limitada, el texto escrito

³ Véase O. Felgine, *Roger Caillois, biographie* (1994), p. 29.

⁴ R. Caillois, *op. cit.*, en *Oeuvres*, p. 115.

nos ofrece ecuanimidad e independencia. O al menos eso nos hacen creer. Nos han convencido de que lo escrito en los libros logra narrar con mayor efectividad y precisión el mundo que nos rodea. El problema es que la objetividad prometida no queda de ningún modo garantizada. Por ahora vamos a dejar esta reflexión aquí, sin perder de vista que Caillois recurrirá a ella en varias ocasiones a lo largo de su vida y que nos la volveremos a encontrar en diferentes momentos en las páginas que siguen.

A medida que avanzamos, nos encontramos con un joven adolescente que está en el liceo de Reims, por donde ya han pasado autores como Georges Bataille y Paul Fort. Se produce entonces un acontecimiento meramente anecdótico pero que resultará muy significativo en la vida de Caillois. Su familia se traslada a una nueva casa, donde tendrá por vecino a la familia Lecomte. Roger Gilbert-Lecomte es algunos años mayor que Caillois. Cuando ambos se conocen, Caillois cuenta con unos nueve años, mientras que Gilbert-Lecomte es ya un adolescente. Las familias traban cierta amistad, hasta el punto de que no es extraño que el pequeño Roger acuda a ver a su amigo para que éste le ayude en sus tareas escolares. La figura de Gilbert-Lecomte produce una gran atracción en nuestro autor. Su modo de estar y de ser producen en él una fascinación lógica. En la misma época se matricula en el Liceo un nuevo alumno: René Daumal. También asisten a él Robert Meyrat y Roger Vaillan⁵. Los tres se sienten atraídos por las nuevas vanguardias y los modos experimentales que éstas ofrecen. Llevados por el gusto hacia esas corrientes, forman un grupo al que llamarán *Phrères simplistes*, interesados en cuestiones metafísicas y extrasensoriales⁶. Tanto los participantes como los asuntos que se tratan en este grupo serán precursores de aquellos que con posterioridad formarán *Le Grand Jeu*⁷. Sin entrar en los

⁵ Caillois confiesa que en realidad no fue en Reims donde conoció a Roger Vaillan, ni a ningún otro de los llamados Simplistas, excepto a Daumal, que iba en ocasiones a casa de Gilbert-Lecomte y coincidía allí con Caillois. El encuentro entre todos estos autores se produce realmente en París, cuando Caillois va de vacaciones y es acogido por su amigo Lecomte. Véase R. Caillois, «Les jeunes gens de Reims», en *Europe* (Juin 1, 1994), p. 119.

⁶ Véase O. Felgine, *op. cit.*, p. 32 y ss.

⁷ Como grupo, *Le Grand Jeu* tiene su reflejo en una revista, cuya publicación llega hasta Jean Paulhan, quien se convertirá con los años en alguien muy cercano a Caillois. Como resultado de tal relación

pormenores sobre cómo se formó el grupo, habremos de decir que Roger Caillois no formaba inicialmente parte de él, si bien tenía relación con muchos de los miembros que lo integran, especialmente con Daumal. Esto lo aproxima a ellos y a las ideas y las actividades que realizan, es decir, las inquietudes intelectuales de nuestro autor se perfilan dentro de este grupo que pretende ser eminentemente surrealista. Personalmente prefiere los asuntos más cercanos a la literatura y en particular a la poesía y a la imaginación, dando cuenta de ello en la que será una de sus primeras publicaciones, una revista realizada con sus compañeros del Liceo llamada *La libre critique*. Se intercalan así sus preocupaciones místicas con las poéticas; las que tienen que ver con lo fantástico y lo sobrenatural con aquellas apegadas a la naturaleza y a los insectos más extraños que viven en ella; su interés por el comportamiento humano con las abstracciones que nos acercan a lo imaginario. Las interpretaciones más subjetivas y líricas de la realidad que nos rodea se unen a aquellas caracterizadas por la objetividad perseguida en el estudio científico⁸.

Podríamos decir que durante estos años su relación con los que serán considerados con posterioridad los intelectuales de la época se produce con la normalidad habitual de quien tiene intereses comunes con otros compañeros y participa activamente en ellos. En este contexto Caillois responde a una encuesta literaria realizada por una publicación llamada *Paris-Soir*. En ella expresaba su gusto por el romanticismo y, al mismo tiempo, citaba el *Manifeste du surréalisme* de André Breton y algunas otras obras y autores en la línea del *Grand Jeu*. Posteriormente, Caillois participa en la encuesta de *Minotaure*, «Pouvez-vous dire quelle a été la recontre capitale de votre vie? Jusqu'à quel point cette recontre vous a-t-elle donné, vous donne-t-elle l'impression du fortuit? Du nécessaire?». Nuestro autor responde que no siente que un encuentro de esas características haya tenido lugar en su vida, ni

existe una fructífera correspondencia entre ambos autores. Volveremos a ella en diferentes ocasiones a lo largo de este trabajo.

⁸ Aunque la *Libre Critique* es una revista de corte escolar y seguramente sus textos estarían influidos por el contenido de las propias materias y actividades impuestas por los docentes, encontramos en su redacción títulos como: *De la nécessité de l'orgueil*, *Les Petites pensées mathématiques*, *Paul Valéry contre la poésie*, etc., en los que se puede apreciar la diversidad escogida por Caillois. Véase VV. AA., *Roger Caillois, cahiers pour un temps* (1981), p. 147 y ss.

cree que pueda considerarse ningún encuentro como «necesario». Además, Caillois llega a cuestionar el propio concepto de «encuentro», ya que, en su opinión, está poco elaborado y se percibe cierta ingenuidad al querer aplicar un matiz (ya sea contingente o necesario) a tal idea. Casi de manera premonitoria respecto a lo que años después se convertiría en su búsqueda intelectual por excelencia, Caillois escribe:

«Las coincidencias, de las cuales en el fondo es pueril sorprenderse, son así testimonios extremadamente parciales, revelaciones infinitesimales de esta múltiple y subterránea interdependencia. [...] No hay encuentro sino a la manera mecánica y significativa de la convergencia de los astros»⁹.

De la respuesta a la primera de las encuestas Caillois se toma el atrevimiento de enviar una copia al propio André Breton, quien le responde mostrándole su interés y su agradecimiento, e invitándole a que algún día se conozcan¹⁰. Estamos en el año 1932 y Caillois tiene 19 años. Este acontecimiento, que se podría tildar de anécdota, tiene un marcado carácter simbólico si atendemos a él considerándolo como el acceso de Caillois al grupo surrealista. Nos encontramos en este punto con un Caillois rozando la veintena, cada vez más cercano al grupo surrealista ortodoxo, pero, al mismo tiempo, lleno de inquietudes propias que nunca dejarán de acompañarlo. Lo fantástico, lo sobrenatural, la literatura y sobre todo la poesía ocuparán sus reflexiones, independientemente de que éstas se produzcan dentro del ámbito liderado por André Breton.

Si bien la obra de Caillois no está considerada como emblemática dentro del surrealismo, sí merece la pena que nos detengamos en sus reflexiones sobre el tipo de

⁹ André Breton et Paul Eluard, «Enquête: Pouvez-vous dire quelle a été la rencontre capitale de votre vie? : Jusqu'à quel point cette rencontre vous a-t-elle donné, vous donne-t-elle l'impression du fortuit? du nécessaire?», en *Minotaure*, nº 3-4, 1933, p. 105.

¹⁰ Hay diferentes versiones sobre cómo ocurrió. En alguna de ellas fue Breton quien tomó la iniciativa de llamar a Caillois a raíz de su artículo, mientras que en otras fue tal y como hemos explicado. En cualquier caso esto carece de relevancia para lo realmente importante, que es el encuentro entre los dos personajes.

lenguaje que distingue a este movimiento. En términos generales, los surrealistas entienden que la realidad ha de ser redefinida en muchos sentidos. Para ello se sirven de diferentes recursos que se plasman en realidades más o menos efectivas y entre los cuales se cuenta el uso de un determinado lenguaje, la redefinición de los objetos y la exploración de otros universos representacionales.

Este autor no será una excepción. Es más, podemos asociar su vertiente surrealista a su defensa del lenguaje poético, su apuesta por la imaginación como forma de entender la realidad y su fascinación por determinados objetos e insectos. Estos objetos de interés son aquellos que formarán el núcleo de sus primeros escritos. La poesía, la mantis, la mitología, etc., nos proporcionan los primeros trazos del paisaje que conformarán la obra de Caillois. Debemos advertir en ellos esa mezcolanza de la que hablábamos con anterioridad donde confluyen las inquietudes de Caillois y las cuestiones propias del surrealismo. La pregunta por la realidad establecida surge en Caillois bajo la misma forma en la que la propone el surrealismo, con la salvedad de que el autor no estará dispuesto a hacerlo con la radicalidad que plantea el movimiento. El lugar común a ambos es la desestabilización la realidad que, inmediatamente nos lleva a proponer otras posibilidades. Esas posibilidades se vislumbran en la ficción, en otros valores, otros lenguajes u otros modos de representación. Observemos este fenómeno y el modo en el que lo lleva a cabo el autor.

2. Nuevos modos de narrar la realidad

El primer *Manifeste du surréalisme* nos habla de la pérdida de fe en la vida¹¹. Continuamos con nuestras vidas resignados a una realidad que nos proporciona dosis de seguridad y en la que, desencantados o no, nos refugiamos. Pero existen otras

¹¹ A. Breton, *Manifestes du surréalisme* (1924), p. 19: «Tanto va la fe a la vida, a lo que en la vida hay de más precario —me refiero a la *vida real*—, que finalmente esa fe se pierde. El hombre, soñador impenitente, cada día más descontento de su suerte da vueltas fatigosamente alrededor de los objetos que se ha visto obligado a usar, y que le han proporcionado su indolencia o su esfuerzo; casi siempre su esfuerzo, ya que se ha resignado a trabajar, o, por lo menos, no se ha negado a tentar su suerte (¡lo que él llama su suerte!)).».

realidades, otras posibilidades, bien sean las que soñamos o las que imaginamos, quimeras o delirios. Esto nos sugiere que la realidad puede ser pensada desde otros horizontes y es en estos términos como habremos de afrontar la interpretación de lo real que Caillois nos ofrece. Lo *posible* será más interesante que aquello que se muestra como certeza. Lo que puede ser (o no) y los medios y capacidades para que ocurra presentan una forma más abierta de acceder a la realidad. Una de esas aperturas vendrá dada gracias al lenguaje poético.

2. 1. La poesía como lenguaje

Puesto que el surrealismo pretende hacernos ver que existen realidades alternativas, habremos de comenzar por el lenguaje que las narra y representa¹². Si hay un uso de las palabras que puede acercarnos hasta estas posibilidades, será el poético. El lenguaje poético nos permite acercarnos y alejarnos de la realidad trabajando en el ámbito de la imaginación y llegando prácticamente a las fronteras de lo irracional. Precisamente esto último será lo que lleva a Caillois a reflexionar sobre el asunto, porque es, adelantémoslo ya, donde deja de seguir fielmente al grupo surrealista para cuestionarlo. ¿Hasta qué punto podemos permitir que se lleve a cabo tal revolución? Es decir, ¿hasta dónde el lenguaje, escudándose en la finalidad poética o en una nueva lectura de la realidad, puede permitirse la irracionalidad?¹³.

¹² Este modo de enfrentarse a la realidad es vitalista y emergente. La realidad tal y como la conocemos va a ser cuestionada desde su fundamento lógico. Con ello se abrirán caminos hacia nuevas posibilidades sobre las que restablecerla: «[...] lo que aquí irrumpe no es una broma, sino la expresión de un nuevo estado de espíritu en virtud del cual se están trastocando muy serios valores culturales: existe “otra realidad” tan real como la exterior, utilitaria y lógica, que es la realidad de los sueños, de la fantasía, del juego espontáneo del pensamiento alejado de toda preocupación filosófica, estética y moral, una realidad negada, ignorada, a la que un grupo de “médicos” renegados van a aprestar toda su atención. ¿Por qué? Porque la experimentación de esta otra realidad va a alterar ya para siempre las relaciones que el hombre ha mantenido hasta entonces con la realidad primera (la exterior, utilitaria y lógica), a la que van a situar meramente como a uno de los dos polos de la existencia humana, no el único y privilegiado, que en adelante tendrá que convivir —tendrá que relacionarse dialécticamente, podríamos decir— con la nueva realidad recién descubierta e investigada». J. L. Jiménez-Frontín, *El surrealismo. En torno al movimiento bretoniano* (1983), p. 52.

¹³ Aunque nos detendremos en estas cuestiones más adelante, podemos adelantar que, para Caillois, el surrealismo debía estar revestido de seriedad, especialmente en casos como el de la “escritura

El lenguaje poético se encuentra privilegiado por los surrealistas. Es una forma de expresión que permite numerosas posibilidades en su significado y aplicación. La posibilidad es apertura, y si algo ofrece la poesía es una multitud de posibilidades, lo que se traduce en múltiples alternativas para aquello que se quiere nombrar. Estamos, por tanto, asistiendo a una captura del lenguaje y de los significados que encierra y que, hasta ese momento, permanecían clausurados sobre sí mismos y sobre el sentido que ofrecía y que, por definición, se encontraba ya determinado. La forma en la que llevar a cabo tal cosa se propone inmediatamente desde el inconsciente, la espontaneidad y los impulsos. Es decir, justo la contraria a la realidad que conocemos. Llegamos de este modo a la escritura automática, al inconsciente freudiano o a los sueños. En definitiva, a todas aquellas formas experimentales a las que nos invita el surrealismo. La representación que se realice de todo ello nos conduce hasta estas nuevas prácticas de las que la mayor parte de los autores de la época participan: trozos de papel sacados de un sombrero, sesiones de hipnosis, relatos de sueños al despertar, etc. La narratividad del lenguaje se verá alterada en toda su expresión hasta un límite que Caillois considera inaceptable. Un lenguaje como el poético permite plasmar con cierta facilidad el resultado de todas esas prácticas, ya que, según este autor, recurrir a este género parece legitimar todo aquello que de excesivo o incompresible puede haber en él.

Debido al valor concedido por los surrealistas y a la capacidad que este lenguaje tiene de desarrollar o más bien de representar y dar forma a los pensamientos más imaginativos, hemos realizado —así lo entiende Caillois— excesiva, concesiones. Esto ha tenido dos consecuencias: la primera de ellas es que se ha permitido que, bajo el manto protector de lo poético, se escriban textos absolutamente edulcorados y carentes de valor. Parece que no pudiésemos o no debiésemos cuestionar la poesía. El peligro de ser permisivos con ella hace que en muchas ocasiones nos encontremos con ciertos «abusos sentimentales» —esta es la expresión que, como veremos utiliza el propio Caillois— artísticos o intelectuales,

automática”, la cual se situaba en el lugar contrario al de la libertad que pretendía abanderar, ya que, según Caillois, más bien nos convertía en esclavos de nuestros propios impulsos. Véase R. Caillois, *La Nécessité d'esprit* (1981), p. 9.

que no deben tener lugar en un pensamiento estricto. No puede ocurrir que la poesía pueda permitirse todo sin tener que rendir cuentas. Y de esta primera observación, puede desprenderse la segunda, esto es, el surrealismo ha forzado tanto esos límites que la poesía se agota en ellos.

«En esta época hemos visto a la poesía querer ser todo eso que no es: magia, mística o música. A medida que se libera del verso, se atribuye un destino a la vez grandioso e impreciso, como el de constituir un instrumento privilegiado de conocimiento, una variedad de experiencia mística o alguna otra fuente de revelaciones prodigiosas e irremplazables. Se opone pronto a la literatura y a la versificación, en las que las reglas, las convenciones, los artificios, parecen tan molestos como traidores muy capaces de alterar, si no nos ponemos en guardia, la integridad del mensaje sublime que tiene la misión de transmitir. Así se despide de todo obstáculo y casi de toda materia. Esta es la poesía moderna: toda sonido o toda imagen»¹⁴.

La denuncia de Caillois (distanciándose así del pensamiento surrealista) es que la poesía no puede erigirse como respuesta, explicación y, sobre todo, expresión del todo y de todo, sin atender al rigor y la formalidad propias de su tradición. Se ha convertido en un cauce privilegiado que alcanza lugares de excepción insospechados tanto en lo que expresa, como en el modo en el que lo hace. Pero el surrealismo, lejos de contribuir a dignificarla, la ha conducido en otra dirección:

«Al contrario, es justamente en la medida en la que el surrealismo ha considerado la poesía como un hecho y la ha agotado sistemáticamente hasta límites extremos [...], que se ha adquirido como propio el derecho de emprender con cierta validez la crítica de la imaginación empírica»¹⁵.

Sin embargo, encontramos que la poesía pretende ser el camino no ya hacia lo irracional, sino a la expresión más allá y de mayor eficacia para hacerse con la

¹⁴ R. Caillois, «Les impostures de la poésie» (1945), en *Oeuvres*, p. 361.

¹⁵ R. Caillois, «Spécification de la poésie», en *Approches de l'imaginaire* (1974), p. 16.

representación de la realidad, independientemente de que se desarrolle en un espacio irracional. Pero, llegados a este extremo, nuestro autor se pregunta si debemos permitir que esto adquiriera una dinámica carente de límites, o, dicho de otra forma, si el surrealismo habrá sido excesivamente tolerante con la poesía, de tal manera que las numerosas concesiones realizadas nos conduzcan a la irracionalidad y al sin sentido. El procedimiento por el que la irracionalidad se filtra en nuestras representaciones se genera a través de los automatismos que el surrealismo defiende y de los que Caillois sospecha, de ahí por ejemplo su rechazo muy tempranamente a la escritura automática, tan asociada al ámbito poético surrealista.

Ante tales circunstancias, Caillois hará la siguiente propuesta: es necesario *organizar la poesía*¹⁶. Su contenido y su expresión han de ser atendidos de igual manera. Caillois establece además un paralelismo entre el concepto y el objeto; y entre el objeto y su rol utilitario. Porque esto que nos ocurre con las palabras y aquello a lo que éstas refieren también sucede con los objetos y la función utilitaria que éstos desempeñan. En ambos pares se establece la misma «independencia concreta», las mismas «relaciones inquietantes» a las que el autor hará referencia. Su biógrafa, Odile Felgine, lo indica de la siguiente manera: «Caillois manifiesta su preocupación de ver el surrealismo perseguir eso que él espera: la crítica de la imaginación empírica. Su imperativo: la organización de la poesía, la caza a los “residuos irracionales” y a las determinaciones inconscientes, haciendo una llamada de atención al automatismo»¹⁷.

Cuando Caillois habla de organizar la poesía se está refiriendo al hecho de poner orden dentro de lo que podríamos considerar la expresión poética. Para él la poesía necesita también de una estructura bien formada que no sucumba únicamente a la búsqueda de la belleza en su contenido. Lejos de desmerecerla, lo que Caillois pretende es ennoblecerla con cierto rigor. Según nuestro autor, pocos escritores dan muestra de ello de una forma tan fidedigna como Saint-John Perse. La admiración por este poeta se pondrá de manifiesto en el conjunto de su obra. Su rigor formal y su

¹⁶ *Ibid*, p. 17.

¹⁷ O. Felgine, *op. cit.*, p. 75.

expresión ejemplifican aquello sobre lo que Caillois pretende establecer como teoría. No hay más que ver la dedicatoria realizada en *Approches de la poésie*: «En memoria del químico Dimitri Ivanovitch Mendeleïev y del poeta Saint-John Perse quienes, por los caminos opuestos del número y de la sensibilidad, me han mostrado igualmente la posibilidad de una inteligencia rigurosa de la poesía»¹⁸.

La pregunta que parece estar haciéndose es: ¿podemos justificar todo escrito poético y lo que en él se contiene únicamente por el hecho de responder a esta «formalidad» poética? ¿Es justificable todo tipo de derroche artístico-poético que permita lo que él mismo entiende como un abuso o engaño sentimental? Con otras palabras:

«Caillois ataca el derecho, concedido según él a los poetas, de decir “no importa qué” y de hacer pasar por poemas “los más inexcusables abusos sentimentales, artísticos o intelectuales”. Él querría aportar un rigor científico al estudio de la literatura y, sobre todo, a la poesía. Se trata de explicar la lírica *por* lo científico, “de organizar la poesía”, como él dice, y de encontrar las leyes que determinan su producción. Él persigue este proyecto a lo largo de toda su vida, y sus *Approches de la Poésie* representan la culminación de este esfuerzo»¹⁹.

El rigor científico debe formar parte de la poesía. Cuando hablamos de rigor científico entendemos que se aplique cierta disciplina en el estudio y en la materia que se tiene por objeto. Se reclama gravedad tanto en el sistema de estudio como en el objeto a estudiar. Caillois cuenta con un texto muy significativo sobre este asunto llamado «Art Poétique ou confession négative» (1958). De la misma manera en la que se reza a las deidades egipcias, Caillois realiza el relato de las faltas que no ha cometido en su trabajo con la poesía, es decir, en su *hacer* poesía. Podemos contar

¹⁸ R. Caillois, Prefacio a *Approches de la poésie*.

¹⁹ M. Syrotinski, «Échec et nécessité dans la nécessité d’esprit», en Roger Caillois, *la pensée aventurée* (1992), p. 54.

hasta XXIII²⁰ faltas no cometidas, y, aunque no es conveniente enumerarlas todas, si vale la pena señalar los aspectos más relevantes que en ellas se contienen; por ejemplo, renococe no haber abusado de la reputación de la poesía para deslumbrar a los humildes y a los crédulos, no haber aumentado por puro placer o antojo la oscuridad de los versos, y no haber simulado entusiasmo, demencia o posesión por los espíritus superiores o inferiores, sino haber reconocido que son las reglas humanas las que conducen su trabajo²¹. A pesar de todo, tal y como afirmábamos, hay que reconocerle a la poesía la capacidad de expresar mejor ciertos asuntos y provocar un efecto realmente llamativo. Por eso no es necesario forzarla más. Ya encierra, por así decir, entresijos suficientes como para ser digna de uso e interés. Es un lenguaje que se presta a lo enigmático, a lo místico, al misterio. Se nos ofrece como pieza clave para desvelar todos esos enigmas que, sin embargo, nunca llegamos a desentrañar:

«Es observable, sin embargo, que la poesía se acomoda mejor que la prosa al misterio y extrae sus efectos más esenciales. Hay poemas que contienen un apólogo enigmático del cual estamos convencidos de que es verdad, sin que sepamos qué situación interior puede precisarlo y explicarlo. Son parábolas de las cuales no hacemos sino sentir el sentido y esperamos que el acontecimiento venga a esclarecerlo o confirmarlo. Tal vez esta llave no abra ninguna puerta o tal vez no nos encontremos nunca frente a aquella que abre»²².

De las palabras de Caillois podemos considerar que la verdad que ponemos en la poesía, que creemos que nos ofrece, por el simple hecho de serlo, hace que confiemos en ella y en su capacidad de transmitir y esclarecer sentimientos, reflexiones e imágenes, aunque determinados autores, realizando un mal uso de su profesión, desvirtúan su objeto de estudio, tratando de engrandecerlo mediante falsas

²⁰ Es el propio Caillois quien utiliza la enumeración romana.

²¹ Véase R. Caillois, «Art Poétique ou confession négative» (1958), en *Oeuvres*, p. 369.

²² R. Caillois, *op. cit.*, en *Oeuvres*, p. 347.

complejidades que no hacen sino restarle su belleza y su grandeza original. La realidad y su representación sometidas a crítica y juicio ponen de manifiesto que existen numerosas posibilidades para conjugar las relaciones entre la representación y lo representado. Y son, cuanto menos, «relaciones inquietantes», esto es, que no contienen la fijeza ni la solidez que pretenden. Caillois va más allá, poniendo en cuestión, como lo harán el resto de surrealistas, la coincidencia perfecta entre la realidad y el pensamiento racional. No porque ambas no puedan coincidir, sino porque no es *necesario* que coincidan. Entramos así en el ámbito de lo que no ha de ser necesariamente y de lo que se nos propone únicamente como posibilidad. Tal vez por esta razón, Caillois entendía que la poesía se enmarca dentro del *infinito teórico de sus representaciones*. Ese infinito teórico de representaciones significa un comienzo permanente a la casualidad, que es también una oportunidad y una ruptura con la concreción necesaria. Podemos precisar y expresar con palabras cualquier cosa que deseemos, pero no se trata de una relación necesaria.

Este es el matiz que defiende Caillois: la poesía es, ante todo, *capacidad de representación*. Las palabras del propio autor esclarecen de una manera especialmente significativa aquello que se quiere indicar al decirnos que «[...] la poesía comienza en el momento en el que consideramos la palabra en el infinito teórico de sus representaciones»²³. La infinidad teórica de sus representaciones es el horizonte que nos muestra una pluralidad de asociaciones entre el objeto y su concepto. Ello supone la idea de una potencialidad original desde la que partir, es decir, de una diversidad de oportunidades que se abren y despliegan ante nosotros y que nos permiten jugar a hacer coincidencias entre el objeto y su concepto. Ese es el privilegio y el instrumento más poderoso de la poesía.

Quizá el caso de la poesía (hacia la que Caillois siente tanta admiración como rechazo) es más difícil de percibir, pero, para ejemplificar su reflexión, acude, como muchos otros autores de la época, al estudio de los objetos²⁴. Al constituir éstos una

²³ R. Caillois, *op. cit.*, en *Approches de l'imaginaire*, p. 16.

²⁴ Observaremos esta relación desde la perspectiva surrealista y volveremos a ella cuando hagamos referencia al *Collège de Sociologie*.

realidad absolutamente inmediata y cotidiana, veremos con claridad cómo pueden ser y no ser aquello que predicen de sí mismos.

2. 2. La capacidad de los objetos para originar realidades

Cuando Caillois recuerda su vida hace una sencilla afirmación que, seguramente, muchas personas podrían compartir: «Yo fabricaba mis juguetes»²⁵. Caillois reconoce haber fabricado sus juguetes siendo un niño y reflexiona sobre su especial atracción por objetos aparentemente extraños o poco habituales. Nos ocuparemos de ello más adelante, pero ahora podemos tomar su afirmación para acercarnos al modo en el que el surrealismo trata los objetos y cómo los singulariza y redefine. Caillois comparte esa actitud hacia el objeto.

Dicha condición parte de un común denominador, el de la capacidad de singularizar al objeto más allá de su propio significado. Aplicar por defecto un significado a un objeto implica diferenciarlo y definirlo, pero también reducirlo. Lo que el autor advierte es que al llevar a cabo tal cosa estamos adentrándonos en lo que denomina la «aventura de lo singular». Esa «aventura» parece querer destacar el hecho de que aquello que no es más que una coincidencia realizada de manera efectiva, más aún, una contingencia, sea presentada como un hecho causal y necesario. De ahí que ponga de manifiesto que hay algo que escapa al rol utilitario del propio objeto y que es justamente con eso con lo que debemos «jugar». Con otras palabras, Caillois, señala, al igual que lo hacen otros autores, hacia el encuentro, no necesario, entre el objeto y su significado:

«Está claro que la independencia afectiva del concepto frente a la palabra que lo sostiene está determinada a la vez; por el objeto, es decir, por su potencial de representaciones o de excitaciones colectivas (así como el psicoanálisis y la teoría de la Gestalt revelan en dominios diferentes la existencia de símbolos y de formas atractivas de valor universal); por el sujeto, es decir, por la sistematización consciente

²⁵ R. Caillois, *op. cit.*, en *Oeuvres*, p. 92.

e inconsciente de sus recuerdos y tendencias, de una palabra, por su vida; y finalmente por sus relaciones precedentes, es decir, por el escenario de las ocasiones donde ya se han encontrado presentes...»²⁶.

Sin embargo, el modo en el que lo presenta nuestro autor resulta especialmente atractivo. Los objetos, al igual que lo hacían las palabras mediante la poesía, nos prometen más de lo que verdaderamente nos ofrecen. Contextualizados en nuestra vida cotidiana aseguran y garantizan una realidad estable y permanente. Se asientan sobre una certeza no cuestionada. Sin embargo, esa relación entre el objeto y su significado, entre el objeto y el *lugar* generado por y para él, es puesta en suspenso por los autores que abanderan el surrealismo, entre los cuales, al menos durante unos pocos años, se encuentra Caillois.

Los objetos cotidianos e inmóviles son la garantía frente a los desastres del tiempo. Desgraciadamente, afirma Caillois, ellos estarán marcados por un fin ornamental o utilitario. Sin embargo, los objetos surrealistas no tienen esas taras, y ya que, a fin de cuentas, no tenemos seguridad absoluta ni medida fuera de nosotros mismos, no nos resulta desagradable que exista algo que se nos asemeje y responda a nuestros deseos de certidumbre. El objeto surrealista no garantiza la realidad, no la asegura y, entre otras muchas cosas, no se muestra en ella como algo perdurable o permanente. Abre un futuro incierto. Un futuro que parece próximo a hacer «eclosión» en cualquier instante. Los objetos surrealistas se engalanan como la alterativa de la confianza saludable, de la monotonía de la cual ellos son testigos. Inauguran un universo de posibilidades desconocidas. Son «sueños palpables» que no sabemos nombrar y que desafían la comodidad de nuestra mirada y nuestra percepción. «¿Cómo en efecto llamar de otra manera a esos sueños continuamente palpables y visibles que se abandonan incluso totalmente a la actividad del espíritu,

²⁶ R. Caillois, *op. cit.*, en *Approches de l'imaginaire*, p. 17.

pero que manifiestan ya en ciertos aspectos una independencia en ocasiones saludable?»²⁷.



1. El texto que acabamos de citar de Caillois nace en el marco de la exposición surrealista de 1933 y la impresión que causan en él determinados objetos de la misma, destacando la obra de Alberto Giacometti o Valentine Hugo.

Man Ray, Vista de la *Exposición surrealista: esculturas-objetos, pinturas-diseños*. 7-18 de Junio de 1933. Galería Pierre Colle.

Estas palabras del autor apuntan no ya hacia el problema del objeto y su significado, sino al problema de la utilidad que le es propia. El objeto tradicionalmente tratado nos sitúa en un contexto así, pero no será el caso que Caillois pretende analizar, ya que éste propone cierta independencia respecto a su utilidad.

²⁷ R. Caillois, «Le décor surréaliste de la vie» (1933), en *Images du Labyrinthe*, p. 21.

Necesitamos y nos ayudamos del tipo de certezas que provienen de estos objetos. Pero al mismo tiempo, habremos de reconocer que normalmente son «manchados» con un fin utilitario u ornamental en el que Caillois no encuentra ningún interés. Así, el objeto surrealista, que no obedece a tales códigos de conducta, es visto en un primer instante como un simple error de percepción, como algo fuera de sí mismo, como un ser hecho únicamente para provocar confusión²⁸. La necesidad no viene dada, por lo tanto, por el objeto y su significado, sino que es nuestra propia necesidad de *una* realidad, siempre la misma y constante, la que quiere imponerse. Y es que el tratamiento que del objeto hace el movimiento surrealista no sólo significa una narración respecto al objeto en si, sino que, como ya apuntábamos, refiere a las concepciones y a las relaciones entre el hombre y lo que ocurre a su alrededor.

En este sentido, Caillois, al que podríamos considerar como un surrealista descreído²⁹, se encuentra mucho más cercano a las directrices que los inicios del surrealismo ofrecían en sus teorías. Es decir, para Caillois no estamos únicamente ante la redefinición de objetos o ante juegos reinterpretativos. Se trata de una nueva lectura del hombre y del universo del que forma parte. Quizá por eso, no encuentra ningún tipo de contradicción entre su interés por el surrealismo y por el mundo animal, porque para él la integridad de aquello que nos rodea se construye como una emanación en la que todo está relacionado independientemente de que esas relaciones sean más o menos perceptibles para el hombre³⁰.

²⁸ *Ibid.*, p. 22.

²⁹ El propio Caillois confiesa con cierta ironía en *L'équivoque surréaliste* (que recoge parte de sus ensayos desde 1933 a 1935) que, pese a que durante unos años fue absolutamente fiel a las prácticas surrealistas, independientemente de su desacuerdo con ellas, su adhesión al grupo debió ser el resultado de algún malentendido, alguna ambigüedad que le llevó a formar parte del mismo.

³⁰ Las palabras de Cirlot sobre este asunto resultan siempre esclarecedoras: «Interesante, dentro del horizonte de la época, es la modificación, o mejor dicho, la vibración del sentimiento del objeto, el cual aparece a primera vista como un inmediato símbolo del mundo, como la mínima representación a la que siempre, automáticamente, se trata según dictamen confesado o inconfesado de la profesión de fe. En los lustros que van desde finales del siglo XIX a este momento, se ha disuelto la universalidad de los conceptos y de los sentimientos. Una especialización rigurosa, técnica, de la sensibilidad y del espíritu ha operado con la materia y con la forma, o la función, con la misma libertad que si de algo absolutamente maleable se tratara. No basta con poner el marchamo de subjetivismo a tal actitud; se trata más bien, a nuestro juicio, de una nueva objetividad, entendida según leyes relativas, particulares y sometidas al principio del placer». J. E. Cirlot, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, p. 17.

Las relaciones a las que nos hemos referido, que tienen lugar entre el concepto y la imagen, encuentran también un paralelismo entre el objeto y su rol utilitario. Tanto en uno como en otro caso la coincidencia viene impuesta por el pensamiento racional; y también en ambos casos y seguramente en muchos otros, esta relación se sostiene sobre la *distancia* que estemos dispuestos a admitir entre ellos. ¿Cómo distanciar al significante de su significado? ¿Cómo distanciar al objeto de su fin utilitario? Ya no es suficiente con interrogarlo, y se hace necesario, además, proponer sus nuevos significados y enrarecer objetos, contextos, referencias, conceptos e imágenes. Nos enfrentamos a la labor de separar las partes unidas en una determinada relación para enlazarlos a otros nuevos. Y todo esto con el único objetivo de que ante la pregunta por qué *significa* esto, podamos lanzar a modo de respuesta: ¿por qué no? Tratemos de realizar una breve recopilación de lo visto respecto a Caillois trayendo hasta aquí las palabras de su biógrafa:

«El surrealismo, cuyo sueño no traiciona la realidad, no se burla, sino que, al contrario, intenta acreditar todo eso que la sociedad industrial había querido sustraerle. Según Caillois, el proceso poético verdadero va del lado de lo maravilloso y de lo insólito y debe formar la parte de lo irracional “en el objeto y el concepto”. Pero atención, añade inmediatamente, marcando su diferencia con el Evangelio surrealista, “nada de lo cual no deba rendir cuenta después a la más estricta de las críticas metodológicas”. Este pensador, ya no doblegado al pensamiento surrealista, es exigente hasta el exceso en cuanto al único objeto de su amor y de su aborrecimiento, la poesía. “La poesía no tiene derecho a la autonomía”, lanza orgullosamente al lector, con la convicción medio acrobática, medio mística del torero colocando su banderilla sobre el animal rebelde»³¹.

Aquello que es insólito y cercano a lo irracional es lo que de extraordinario puede haber tanto en la poesía como en el objeto. Es precisamente eso lo que se nos revela cuando nos alejamos del escenario habitual de la realidad, la certeza o la

³¹ O. Felgine, *op. cit.*, p. 76.

universalidad, y nos situamos en el lugar de la posibilidad y la singularidad. Pero nos encontramos con la dificultad de que al distanciarnos de ello comenzamos a caminar hacia lo fantástico, lo maravilloso y, debiéramos preguntarnos, ¿hasta lo irracional?

El parecer de Caillois no deja lugar a dudas: la obligación de una metodología y unos mínimos de coherencia deben exigirse a cualquier disciplina, y la poesía, como ya vimos, no puede ser una excepción. Nuestro autor explica esto de una manera muy clara atendiendo a una de las críticas al psicoanálisis que se volverán recurrentes. Si encontramos una disciplina o una teoría con la que podamos expresarlo o explicarlo todo, sin exigir el más mínimo rigor, será tanto como decir que tales teorías no explican nada. La infalibilidad de una teoría no demuestra su validez, más bien es prueba de lo contrario. Hay que discriminar y seleccionar aquello que cuenta con cierto rigor de aquello que no lo tiene.

Esta discriminación que Caillois trata de aplicar a la poesía no permanece ahí, sino que va más allá, haciendo que ese punto de rareza, de extrañeza que hay que buscar en los objetos sea la propia expresión poética contenida en ellos. Si logramos hacer una lectura poética de los objetos, será seguramente porque ellos se han mostrado poéticamente. Se nos han revelado de esta manera. Desciframos lo que en ellos hay de poesía porque nos desconciertan y sugieren, y nos hablan de una realidad que va más allá de lo que son y del modo en que *a-parecen*. También ellos se ven afectados por la propuesta inicial de organizar la poesía:

«En esas condiciones el concepto y el objeto son en el fondo puntos de aplicación igualmente válidos, puesto que existe entre el concepto y la unión de las aventuras singulares que lo soportan afectivamente la misma independencia concreta, las mismas relaciones inquietantes que entre el objeto y su rol utilitario, muy lejos de que se pueda percibir aquí y allá la coincidencia perfecta que le supone el pensamiento racional. Es manifiesto que nunca el rol utilitario de un objeto justifica completamente su forma, dicho de otra manera, el objeto desborda siempre al instrumento»³².

³² R. Caillois, *op. cit.*, en *Approches de l'imaginaire*, p. 16.

El objeto adquiere así una cierta autonomía, cierta distancia de su utilidad, que lo separa de su fin inmediato para ofrecer un nuevo valor sobre él. Para Caillois, la expresión poética de la realidad va más allá del ámbito artístico. «Mucho más radicalmente, el esfuerzo de Caillois se dirige a reconocer en el objeto de las ciencias una *estructura* poética que tendrá un valor descriptivo en sí»³³.

El hecho de que hablemos de un nuevo *valor descriptivo* supone que tiene la capacidad de dar un nuevo carácter representacional de aquello que se nos muestra. Por este motivo podemos establecer objetos dentro del ámbito de la realidad (sea el que sea) con una nueva identidad que no quede necesariamente asociada a su instrumentalidad. Habremos de tener en cuenta que esta nueva posibilidad de figurar nos conduce a nuevos escenarios existenciales. No podemos buscar lugar en el contexto de lo que podríamos llamar la realidad tradicional porque requiere una carga de racionalidad excesivamente alta para el modo en el que ahora se nos presenta. Será la imaginación la que nos sirva de medio para tal propósito.

2. 3. La imagen y el concepto: los problemas de la representación

Los primeros años intelectualmente activos de nuestro autor se dirigen hacia esta cruzada que no es otra que la de cuestionar la representación. Se trata de la vieja y discutida relación de la imagen y el concepto que la acompaña. Desde esta complejidad, podríamos afirmar que lo que se propone Caillois es abordar una lógica de lo poético.

Lo que tienen en común todos estos acontecimientos y lo que hace que Caillois los relacione es su empeño por establecer una *lógica de lo imaginario*, que se traduce en la expresión poética y en la capacidad de ésta para facilitar el camino hacia un nuevo universo constituido por las imágenes. Cuestionar la correspondencia tradicional entre la imagen y el concepto requiere, cuanto menos, ofrecer

³³ L. Jenny, *Roger Caillois, la pensée aventurée* (1992), p. 4.

posibilidades alternativas a la razón que sigan siendo coherentes y sobre las que podamos volver a fundar la realidad.

«Dicho de otra manera, es siempre el mismo debate que se produce entre ellos desde hace más de veinte años sobre la necesidad, la exactitud de la imagen o su arbitrariedad absoluta...»³⁴. Pensemos en la imagen. Las palabras, y las imágenes a las que éstas señalan, están unidas en un modo de experimentar que se nos ha vuelto cotidiano, que no cuestiona aquello a lo que sirven y que nos muestran, porque nos cuentan, un modo concreto de advertir la realidad. A modo de ejemplo, podemos ver que en sus permanentes acuerdos y desacuerdos con Breton, Caillois relata sus discusiones sobre qué es la imagen. Una de estas reflexiones viene dada por la relación que Breton establece entre la poesía y el enigma, relación que a su vez es tomada de *Homo Ludens* de Huizinga. Afirma Caillois sobre Breton:

«En dos ocasiones al menos he destacado el rol iniciático de los enigmas. En cambio, estoy muy lejos de estar convencido de que la imagen poética sea asimilable al enigma. Deriva de ello, tal vez, pero una revolución decisiva ha tenido lugar. El enigma es litúrgico, inmutable, mientras que, desde el inicio, la imagen poética reposa, en parte al menos, sobre su valor de novedad, es decir de sorpresa. En un caso se trata de saber, en el otro de crear.

El enigma sirve para verificar que el solicitante se encuentra en posesión de un conocimiento que se tiene por secreto. Por la imagen, el poeta demuestra su capacidad de descubrir entre dos términos alguna relación a la vez sorprendente y convincente»³⁵.

Como vemos, para Caillois el enigma no es exactamente equiparable a la imagen poética. Un enigma anuncia y oculta algo que desconocemos. Resolverlo significa obtener un conocimiento. En la imagen poética no hay necesidad de tal cosa. No son pocos los enigmas de influencia chiriqiana que nos ha dejado el surrealismo:

³⁴ H. Behar, «Roger Caillois, “boussole mentale” du surréalisme», en *Roger Caillois, la pensée aventuree*, p. 27.

³⁵ R. Caillois, «L'énigme et l'image» (1955), en *Oeuvres*, p. 376.

El enigma de una tarde de otoño (1910), *El enigma de la hora* (1911), *El enigma de Isidore Duccase* (1920), *El enigma del deseo* (1929), etc. Podríamos preguntarnos, ¿necesitamos realmente saber qué esconde cada uno de esos enigmas? De las palabras de Caillois podemos deducir que resolver tales enigmas no nos proporcionará la satisfacción que la representación de ellos nos promete. Saber qué entrañan los paisajes de Giorgio De Chirico o descubrir el rostro de *Los amantes* de Magritte no provocaría la misma fascinación que suscitan tal y como aparecen. Con aquello que ocultan nos muestran un camino hacia un universo representacional que difiere del conocido, pero que no necesariamente ha de ser desvelado.

Si veníamos hablando de la representación y su significado, es ahora cuando el autor nos explica que no es, pese a lo que podamos pensar, una relación que debamos adivinar o un enigma revelado. Para Caillois, no es un qué, sino un quién. Y no se trata de una relación accidental a la que debamos llegar. Es una relación *posible* que alguien capacitado para *establecerla y construirla* nos ofrece y nos sugiere. Este es un aspecto muy interesante en el autor: el papel creador o descubridor que da al artista, entendiendo que es la persona capacitada para fundar esa relación. No se trata de desentrañar un enigma; se trata de generar y sorprender con la belleza de un enigma. Con otras palabras, no tenemos que averiguar cuál es el truco del mago, es suficiente con quedar fascinados por su magia.

Como si de una relación secreta se tratase, la imagen manifiesta la capacidad del poeta para conocer dicha relación. Es él quien conoce, establece y puede desentrañar esa unión sorprendente y convincente. Y es él quien puede causar el efecto necesario, sin estridencias y sin despropósitos. Podrá establecer su justa medida: «Es bueno asombrar, pero la simple arbitrariedad, el disparate solo no es nada: es necesario sorprender convenientemente»³⁶.

Por lo tanto, llegamos a la sabia consecuencia de la culpabilidad de las imágenes. Las imágenes no son azarosas ni aleatorias. Están escogidas por algo. Debemos pensar que cuando se presentan frente a nosotros, ya sea en poesía, en

³⁶ *Ibid.*, p. 381.

pintura o en escenografía, lo hacen de esa manera y no de otra. Su perversidad reside en el hecho de querer pasar por casuales y evidentes, por pretender carecer del compromiso que las rodea. La *evidencia* habrá de ser el punto de mira de nuestra crítica. «No se trata de la *turbación* o del *gozo* que procura una *imagen bella*, sino de un desconcierto, desconcierto ante eso que me gusta llamar la *derrota de las evidencias*»³⁷. Quedar desconcertados ante la representación que las obras surrealistas nos proponen implica que las evidencias que se dan por sentadas en la realidad comienzan a ser cuestionadas. Esta interrogación frente a la representación habitualmente conocida toma la forma de la sospecha, de la duda.

Podemos añadir que tampoco hay inocencia en el sujeto que las propone, y mucho menos en la manera en la que se proponen. Todos los elementos que forman parte del significado quedan comprometidos. Hay un proyecto determinado por parte de un escritor o tal vez un pintor, que elige unas palabras concretas, determinados recursos, un modo de expresión y no otro. Todos esos elementos que formarán parte de la impresión y el significado que nos proporcionen quedarán comprometidos. Alejarnos de significados y representaciones tradicionales nos dirige a otros modos de mostrar la realidad, otras formas de (re)presentarla que encerrarán (al mismo tiempo que ofrecen) posibilidades de interpretarla que se postulan como una alternativa a lo ya conocido. Observemos en las siguientes palabras de Caillois cómo nos alerta de esa falsa inocencia. En ella se nos descubre que abandonarnos a la fascinación de esos universos representacionales supone también enfrentarnos a zonas oscuras que nos conducen a lugares inciertos y confusos en los cuales obtener conocimiento entraña una gran complejidad:

«¡Incluso si tales seducciones fuesen inocentes! ¡Si se pudiese, sin perdersenos, sucumbir a su encanto! ¡Si no costase nada saciarse! Pero toda entrega agrada a estos

³⁷ R. Caillois, «L'alternative» (1937), en *Approches de l'imaginaire*, p. 36. El término «*déroute*» puede traducirse como derrota, pero también como desorden. Aunque ambos podrían ser válidos en este contexto, el matiz de «derrota» puede ampliar la sensación que pretende transmitirnos Caillois al respecto. Destaquemos únicamente la idea de que una posible interpretación pasaría por el hecho de que al *desordenar* las evidencias, se produce la *derrota* de las mismas.

sortilegios. Decepcionan a cualquier capacidad que exista de manera organizada. No se saborean sin renunciar primero a las facultades que sirven a construir y dominar. Si desesperan de esta forma la inteligencia, la voluntad y sus austeras ambiciones, ¿de dónde viene que se enorgullezcan? Es necesario que alienten tendencias confusas, que inviten a descender alguna pendiente temible. Suponemos, por esta digresión, que pertenecen y arrastran el universo de los apetitos oscuros, de las lascivias imprecisas y ávidas. Son las malas hierbas que crecen sin parar en las conciencias abandonadas y las ahogan, las cosechas inoportunas que es necesario arrancar de un alma que desee cultivar y ver producir»³⁸.

La multiplicidad en las posibilidades de la representación, lejos de cerrarla y de encerrarla en la apariencia, la abre ante un gran número de ellas. Ninguna más legítima que otra. Es en las relaciones entre representación y significado donde se encuentra su legitimidad. Entre el concepto y el significado, entre el objeto y su utilidad. La pregunta es: ¿qué ocurre cuando se produce la elección de una imagen y un concepto, y no otro? Hemos elegido un significado concreto. Llevamos a cabo una alianza entre ambos. En ese proceso, conscientes o no de ello, escogemos y seleccionamos entre muchas posibilidades. Descartamos otras. Las relaciones que establecemos entre ambas partes, ¿han de estar necesariamente basadas en la racionalidad? ¿O tal vez debiéramos tomar como referencia para tales asociaciones siempre la utilidad? El surrealismo dirá que no. No debemos dejarnos llevar por este tipo de resignaciones. La respuesta de Caillois no parece tan clara. Dirá que no, pero hasta unos ciertos límites.

Esos límites, hay que reconocerlo, están muy lejos de los ya conocidos. Para llegar al universo al que quiere acceder Caillois hay que permitir que la imaginación pase a ser un componente más en el tipo de relaciones que queremos establecer para construir la realidad. De este modo, podremos acceder a las numerosas formas que se nutren de ella: al inconsciente, el psicoanálisis, los símbolos, los arquetipos, etc. Nuevas realidades que vendrán dadas mediante nuevas apariencias. Volveremos a

³⁸ R. Caillois, *op. cit.*, en *Oeuvres*, p. 352.

ello más adelante. Por ahora, será suficiente destacar que la relación entre la apariencia y el concepto cobra una trascendencia especialmente relevante porque es a través de ella como se funda una dependencia que quiere pasar por necesaria, cuando es tan aleatoria y accidental como cualquier otra.

Ese vínculo entre la apariencia y el concepto es al que se debe prestar atención porque el modo en el que éste se establezca nos lleva a suponer una relación de causalidad entre ambos más o menos determinante. Es decir, algunas de esas representaciones figuran tener una relación más real porque son *aparentemente* más dependientes, es como si esa unión fuese más fuerte, más causal (en lugar de casual), frente a otras que se presentan como el resultado de una unión más accidental o azarosa, como por ejemplo las que se producen en los sueños. Son representaciones que consideramos más reales, auténticas o verdaderas porque las creemos más dependientes. Esa *apariencia* es la que el autor se propone derribar³⁹.

Es conveniente insistir en la importancia de estas relaciones, ya que es a través de ellas donde se perciben los destellos que escapan al dictado de la razón. Podemos construir un imaginario representativo que obedezca a nuestro inconsciente, nuestros sueños, nuestros impulsos... La realidad tal y como se nos ha representado hasta ahora será cuestionada. El propio surrealismo, como hemos visto, persigue este objetivo. «Dicho esto, el esfuerzo del surrealismo será tal vez más fácilmente situado: se ha podido creer que trabajaba para desacreditar la realidad, o más exactamente para poder en duda con pruebas el apoyo de toda solidez objetiva»⁴⁰.

Los surrealistas acuden a numerosos ejemplos pictóricos o literarios para hacer ver que existen formas de cuestionarlos y de ofrecer representaciones alternativas. Arthur Rimbaud, el Conde de Lautréamont, Max Ernst, El Bosco, Giuseppe Arcimboldo o William Blake, son sólo algunos de los artistas a los que los

³⁹ La forma en que asociemos y establezcamos las relaciones entre las imágenes y lo que éstas representan ocupan un lugar notable en la obra de Caillois durante sus primeros años. No debemos desdeñar esta idea porque acudiremos a ella al hablar de los ideogramas y de la manera en la que existe una relación sostenida en la imaginación afectiva que nos conducirá hasta tipos de representación comunes.

⁴⁰ R. Caillois, *op. cit.*, en *Approches de l'imaginaire*, p. 17.

surrealistas entronizan para explicar sus propuestas. En el caso de Caillois, no es extraño encontrar en sus escritos referencias a Salvador Dalí. Ya sea porque existió una relación de cierta cercanía entre éstos, o bien porque nuestro autor pensara realmente que el universo de Dalí le permitía ilustrar aquello que él y otros surrealistas trataban de teorizar, Caillois recurre a su obra en diversas ocasiones, como por ejemplo en uno de sus primeros artículos, escrito en 1935 para la revista *Documents* 35, «Bosch et Dalí. Déterminations inconscientes en peinture»⁴¹. En dicho artículo, Caillois nos explica que la pintura de Dalí está dispuesta como un tipo de diccionario de metáforas que combina según su imaginación y su necesidad. Esto no significa que sea deliberada. Dalí hace su elección, compone un universo con su propio lenguaje. La dificultad que ello entraña —afirmará Caillois— es que, en lo concerniente a la obra del pintor catalán, el sistema de representación es el mismo que nos habrá de proporcionar el principio de explicación, lo que nos hace correr el riesgo de caer en un bucle interpretativo. Independientemente de esta dificultad (que el propio Caillois tan sólo menciona), lo destacable de su reflexión es que nos encontramos ante una forma de representar la realidad, la que Dalí ha escogido, y nos alejamos de la realidad que conocemos y que habitualmente se nos propone como la única verdaderamente autorizada. Por lo tanto, se trata de que la realidad, tal y como es, pierda su acreditación, su credencial, denunciando que una «pipa» no tiene por qué ser necesariamente la imagen de una pipa. Son las consecuencias de haber perdido la fe en la realidad. Es a lo que Caillois se referirá como *absence d'esprit* y *nécessité d'esprit*. «En esta línea, la presencia de espíritu, por otra parte tan útil, deja paso a una misteriosa *ausencia de espíritu*, y la pretendida e ilusoria libertad de espíritu, en otros aspectos tan brillante, a la *necesidad de espíritu* —que perdona menos y que conoce mejor»⁴².

⁴¹ R. Caillois, «Bosch et Dalí. Déterminations inconscientes en peinture» (1935), en *Images du labyrinthe*, pp. 27-32.

⁴² R. Caillois, *op. cit.*, en *Approches de l'imaginaire*, p. 18. Caillois utiliza en su obra con relativa frecuencia el término «*esprit*». Su traducción tiene tantos matices como los que podemos encontrar en tal vocablo en castellano. Con el objeto de llegar al significado de su obra del modo más preciso

La ausencia de juicio nos ofrece una representación aparentemente libre. No es necesario atenerse a criterio alguno que ancle aquello que se desea expresar a un significado ya establecido y concreto. Sin embargo, y esta será la actitud de Caillois, es necesario que el entendimiento esté presente. Esto significa enfrentarnos de un modo más exigente a la realidad, más acotado, ofreciéndonos una visión de la misma mucho más certera.

Sobre la ausencia de entendimiento o la necesidad de éste, reposa y se esconde el temor a la apertura (o no) a la irracionalidad, y a que la apariencia recupere un lugar al que estaba condenada a renunciar. Ya hemos dedicado algunas líneas a tratar el problema de la apariencia, pero, ante la ausencia de entendimiento, ¿cuál es el escenario al que debemos acudir? Ante un nuevo modo de representar, ¿cómo canalizar lo que se quiere expresar y dónde situarlo? Y lo que es tal vez más importante, ¿qué podrá proporcionarme el camino necesario para llegar a hacer efectivas esas posibilidades representativas? Como veremos, la ausencia de juicio deja paso a la imaginación y a sus mundos posibles.

3. La imaginación y sus categorías de realidad: el sueño y lo fantástico

Al concretar las posibilidades a las que nos hemos referido, ya sea en palabras o en objetos, se obtiene la capacidad de adentrarnos en lo que quisiera llamar otras *categorías de realidad*. Categorías de realidad no porque pertenezcan a una especie de escala en la que una tenga un fundamento más sólido que otra, sino porque se *fundan* en diferentes modos de realidad. Son, si cabe la expresión, ontológicamente diferentes y, en el contexto que nos ocupa, igualmente válidas y legítimas. Esas realidades se sostienen sobre la razón, pero también sobre la imaginación, de ahí que Caillois busque continuamente una lógica de lo imaginario.

posible, en algunos textos aparecerá como «espíritu», mientras que en otros puede parecer más adecuado interpretarlo como «juicio» o «entendimiento».

«La impureza en el arte toma al fin el relevo [...] de la *imaginación empírica*, entendiendo por esta expresión la capacidad de utilizar lo concreto con fines por lo general pasionales, pero donde la parte de un cierto intelecto comprometido no es en absoluto despreciable. Es necesario, por otra parte admitir que la *fantasía* (función lírica, imaginación desbordada, asociación no controlada de ideas, etc.), no está nunca enteramente exenta de *interpretación* (como las tendencias científicas que sistematizan y unifican diferentes teorías, etc.), ni, por el contrario, la *interpretación* de fantasía impura y delirante, excepto por lo que de admisible y digno a su vez de interés y de estudio hay en el hecho mismo»⁴³.

En la imaginación podemos encontrar un recurso digno a través del cual desarrollar nuevas formas que nos permitan construir nuevos mundos. La redefinición de lo que nos rodea, de la que ya hemos hablado, encuentra su correspondencia directa en la realidad. La realidad ya no es una, sino que el movimiento surrealista y los avances científicos de la época han provocado una apertura de múltiples existencias que parecen excluirse las unas a las otras, cuando lo cierto es que debieran tenerse en cuenta para conocer de una manera más amplia y en un contexto más completo, a su objeto de estudio. Hay mundos que se abren mediante nuevas disciplinas y que posibilitan nuevos universos representativos.

«El mundo de los sueños, el mundo de lo que no existe, el mundo de la poesía hermética, viven al lado del mundo de la microfísica y del mundo funcional. Cada *ismo* representa una irreductible posición teórica y práctica, un auténtico planeta en el que se niega o ignora cuanto desaparezca más allá del círculo de gravitación»⁴⁴.

Propuestas otras realidades, se generan universos que van más allá de la pura racionalidad. Son universos contruidos sobre la fantasía y la irracionalidad. Podemos afirmar que estas realidades no fueron inventadas por el surrealismo. Existían con anterioridad, bien fuese a través de los mitos para ayudarnos a explicar la realidad

⁴³ R. Caillois. «Procès intellectuel de l'art» (1935), en *Approches de l'imaginaire*, p. 47.

⁴⁴ E. Cirlot, *op. cit.*, pp. 17-18.

que no comprendíamos, o tal vez a través de las pinturas de William Blake para mostrarnos realidades imposibles, o pasando por el mismísimo Francisco de Goya y su capacidad de mostrarnos a qué debemos temer cuando cerramos los ojos⁴⁵.

Así, quizá lo que pretendía el surrealismo no era proponer o generar nuevos mundos, sino *habilitarlos*. Con otras palabras, el grupo bretoniano tenía por objeto que estas realidades pudiesen ser consideradas con el mismo empaque y categoría con la que ha sido considerada la realidad tradicional. Se trata de que queden situadas en un nivel superior.

El sacrificio de la racionalidad suponía para el surrealismo la adhesión a la estela del psicoanálisis y a ciertas concesiones que generarán con el tiempo gran desconfianza como la escritura automática y los discursos narrativos (o no) que se presentaban como la expresión de nuestro inconsciente. La idea de poder conocer lo primigenio o lo originario del ser humano se vuelve más sugerente que cualquier intento de relato ordenado tal y como normalmente lo conocemos. Sin embargo, nuestro autor no está completamente de acuerdo con el modo en el que se presentan estos otros universos. Podemos abrirnos a la irracionalidad, pero sin perder la perspectiva de la comprensión y la coherencia:

«Lo irracional: sea, pero quiero primero la coherencia (esta coherencia en beneficio de la cual la lógica ha debido ceder en todos los ámbitos de las ciencias exactas), la sobredeterminación continua, la construcción del coral; combinar en un sistema eso que hasta ahora una razón incompleta elimina por sistema»⁴⁶.

⁴⁵ Desde otra perspectiva, pero con la misma inquietud, Gaston Bachelard se pregunta por el espacio en el que se forjan los sueños: «¿En qué espacio viven nuestros sueños? ¿Cuál es el dinamismo de nuestra vida nocturna? ¿Es en verdad el espacio de nuestro sueño un espacio de reposo? ¿No tendría más bien un movimiento incesante y confuso? Sobre todos esos problemas son escasas nuestras luces porque, al llegar el día, sólo encontramos fragmentos de nuestra vida nocturna. A esos trozos de sueño, a esos fragmentos de espacio onírico los yuxtaponemos posteriormente dentro de los marcos geométricos del espacio claro. Del sueño hacemos así una anatomía de piezas muertas. Así perdemos la posibilidad de estudiar todas las funciones de la fisiología del reposo. De las transformaciones oníricas no retenemos sino estaciones. Y sin embargo, son la *transformación* o las transformaciones las que hacen del espacio onírico el lugar mismo de los movimientos imaginados». G. Bachelard, *El derecho de soñar* (1970), p. 197.

⁴⁶ R. Caillois, *op. cit.*, en *Approches de l'imaginaire*, p. 36.

Puede permitirse la irracionalidad dentro de un sentido, es decir, de un todo sistematizado si se quiere, como puede ocurrir con una pequeña parte que tiene sentido dentro de algo mayor. En este punto, como en algunos otros que iremos señalando, encontramos que Caillois disiente de Breton, quien reconoce que «No ha de ser el miedo a la locura el que nos obligue a poner a media asta la bandera de la imaginación»⁴⁷. André Breton no está dispuesto a ceñirse a un espacio determinado en el que dar a la imaginación un margen de actuación restringido. La locura, o lo que es lo mismo, la irracionalidad, no debe atemorizarnos, podemos participar de ella y de la honestidad que ésta nos ofrece. Para Caillois, por el contrario, no podemos ceder tanto a la imaginación, porque tal cosa afecta a esferas como la de la ficción, donde la imaginación tiene un lugar relevante pero está sometida a un orden interno y consecuente del que participa lo que se quiere representar y que habremos de respetar. De esta forma, el autor distingue entre lo fantástico y la ficción:

«Por oposición a lo mágico o a lo maravilloso, que implica un mundo de encantamientos, metamorfosis y milagros continuos, donde todo es a cada instante posible, lo fantástico supone, creo, el reconocimiento de un universo ordenado donde reinan las leyes inmutables de la psique, de la astronomía, de la química, donde las mismas causas producen los mismos efectos y donde, por consecuencia, el menor milagro es excluido. Lo fantástico aparece entonces como la ruptura de un orden natural, tenido por imperturbable»⁴⁸.

Podemos interpretar que es una cuestión de órdenes, órdenes establecidos y órdenes que se rompen para proponer otros que escapan a la capacidad humana, pero que se desarrollan por sí mismos. Precisamente por este motivo lo fantástico según Caillois escapará a lo que consideramos natural y se desarrollará en el espacio de lo sobrenatural. Para el autor, lo maravillo supone una existencia armoniosa entre lo

⁴⁷ A. Breton, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁸ R. Caillois, «Fantastique naturel» (1968), en *Oeuvres*, p. 569.

natural y lo sobrenatural⁴⁹. Esto significa que la representación en términos realistas no contempla esa convivencia, sino que excluye cualquier referencia a un universo sobrenatural que, introducido en un relato o en una pintura de tales características, alteraría o violentaría el resultado. De ahí que se requiera la intervención de la imaginación para aprehender aquellos mundos representativos en los que la razón y la reiteración de la realidad sean alteradas, impidiendo el acceso satisfactorio a las mismas. Desconcertados ante manifestaciones de la realidad que desafían las leyes de lo racional: fantasmas, monstruos o personajes con poderes sobrenaturales, hemos de recurrir a la facultad que nos permita aprehender todo ello sin inquietarnos; es necesario que la imaginación intervenga: «Es necesario que lo *imaginario* sea, es decir, invención deliberada del espíritu que la conoce por tal. Así, lo fantástico no puede *existir* propiamente hablado: formar parte de la naturaleza, del universo conocido»⁵⁰.

Según Caillois, lo fantástico ocupa un lugar anterior al pensamiento racional. Forma parte de una estructura ideológica primigenia. La categoría emocional y representativa en la que se encuentra es la misma en la que se encontraría, por ejemplo, la narración mitológica. Este plano irracional es el que hace que en ocasiones podamos hallar cierta proximidad entre esas investigaciones más literarias y científicas y aquellas otras que nos hablan de la locura, de enfermedades y de una historia de la psiquiatría que en sus inicios parece mezclar análisis y comportamientos extraordinarios con la descripción de lo que posteriormente serán consideradas patologías más o menos complejas.

Por todo esto, debemos volver a la idea del inconsciente y de sus orígenes como objeto de estudio. Sus manifestaciones e interpretaciones permiten a Caillois y a los surrealistas generar narraciones más cercanas a lo fantástico que a la explicación científica que pretende ser. Sin embargo, Caillois intenta alejarse de toda esta parafernalia de caminos conducentes a lo irracional y hacer de lo fantástico una posibilidad de constitución y explicación de lo real que proporcione y permita

⁴⁹ Véase R. Bozzeto, «Roger Caillois et la réflexion sur le fantastique», en *Europe*, nº 726, pp.67-78.

⁵⁰ R. Caillois, «Cases d'un échiquier» (1970), en *Oeuvres*, p. 570.

imaginarios representativos y con ello, otros sentidos posibles basados en el criterio de la imaginación. Lo expresará con rotundidad:

«No dejo de repetirlo:

LO FANTÁSTICO EXISTE NO PORQUE EL NÚMERO DE LAS POSIBILIDADES ES INFINITO, SINO PORQUE, AUNQUE INMENSO, ES LIMITADO. NO HAY FANTÁSTICO ALLÍ DONDE NO HAY NADA DE ENUMERABLE NI DE FIJO, ES DECIR, ALLÍ DONDE LAS POSIBILIDADES NO SON NI DEFINIDAS NI SUSCEPTIBLES DE SER ENUMERADAS. CUANDO TODO EN TODO MOMENTO PUEDE OCURRIR, NADA ES SORPRENDENTE Y NINGÚN MILAGRO SABRÍA SORPRENDER. AL CONTRARIO, EN UN ORDEN REPUTADO INMUTABLE, DONDE EL FUTURO POR EJEMPLO NO PUEDE REPERCUTIR SOBRE EL PASADO, UN REENCUENTRO QUE PARECE CONTRADECIR ESTA LEY NO DEJA DE INQUIETAR»⁵¹.

Lo fantástico no es absolutamente ingobernable. Al contrario, en cierto modo, depende de la realidad que conocemos y ha de estar ligado a ella para poder contradecirla. Cuando todo es fantasía nada sorprende porque se acepta lo que ocurre como irracional, pero lo fantástico necesita de la confrontación entre las posibilidades que conocemos y las que son novedosas, contradictorias e inesperadas y que, precisamente por ello, percibiremos como fantásticas y desconcertantes.

Uno de los universos donde la realidad es desafiada es el de los sueños. Más aún, si tenemos en cuenta las interpretaciones psicoanalíticas que proporciona el material onírico al que tal disciplina recurre habitualmente. No es necesario hacer un gran esfuerzo para recordar que la realidad que representan los sueños ha supuesto un atractivo constante a lo largo de la historia de la filosofía. El estudio de los sueños, o de la diferencia entre las imágenes que fabricamos cuando estamos despiertos y

⁵¹ R. Caillois, «Cohérences aventureuses» (1976), en *Oeuvres*, p. 873.

aquellas otras que nos invaden mientras dormimos, siempre han sido objeto de interés por parte de los estudiosos.

Una de las primeras incursiones de nuestro autor en la literatura es un texto titulado *Le second épithalame*, en el que asistimos a un intento de narración de lo que parece un sueño que Caillois tuvo o que irrumpió durante un estado febril. Su reflexión, provenga del delirio o del sueño, parece dirigirse a alguien a quien habla desde y sobre otras realidades. En estas páginas podemos encontrar diferentes perspectivas sobre la realidad, diferentes categorías en las que la dimensión de lo imaginario tiene un papel protagonista. Lo absurdo se impone como una necesidad y se desarrolla como un modo de dejarse llevar, sin impedimentos, buscando (ingenuamente o no) la expresión más fidedigna del ser y de la realidad en que éste vive y se desarrolla. Es más, ese mundo lo convertirá en un «objeto frágil», un objeto-sujeto que será atendido y amado en su fragilidad⁵². «Tu dejas mi divagación continuar y nada es según mi deseo. Así querría ser un loco con el fin de que nadie me contrariase, sería respetado como un objeto frágil e incluso tu, tu me amarías»⁵³.

Mientras continúa reflexionando sobre el sueño de la amada (o esto es lo que podríamos suponer), afirma «Tout cela est illusoire»⁵⁴. Todo es ilusorio, nada es pura realidad tal y como la conocemos.

Y es que el sueño es una narración absolutamente peculiar que, pudiendo ser un reflejo del mundo en que habitamos, sucumbe habitualmente a un desconcierto que no nos deja ningún mensaje concreto o exacto que podamos comprender. Por eso es necesario que la imaginación participe en la elaboración de tales narraciones, porque ella nos ayuda a regular y a reconducir a un determinado espacio esas imágenes convirtiéndolas en un relato más o menos identificable, y

⁵² «La producción literaria del futuro aficionado a las piedras es todavía limitada pero destacable. En abril de 1933, entregó a *Cahiers du sud* (nº150), donde su amigo Georgette Camille trabaja, un texto muy interesante, de inspiración surrealista, titulado “Le second épithalame. Paroles du délire de la fièvre de Roger Caillois”, como poco sorprendente y del que renegará más tarde, no pudiendo apenas atribuirlo sino a alguna exploración metódica de su inconsciente» O. Felgine, *op. cit.*, p. 77.

⁵³ R. Caillois, «Le second épithalame» (1933), en *La chute des corps* (1995), p.33.

⁵⁴ R. Caillois, *Ibid.*, p. 31.

contextualizándolas dentro de los universos a los que ya hemos hecho referencia. Desde esta perspectiva y continuando con la narración de su sueño, el autor afirma: «Te lo he dicho: no hay necesidad de comprender, es necesario que todo sea absurdo»⁵⁵. No es momento para buscar comprensión alguna, es necesario que lo absurdo se encuentre plenamente presente. Esta forma de dejarse llevar *en y por* lo que está soñando señala una especie de entrega a ese mundo del inconsciente y al gobierno de la imaginación que lo dirige. El dilema que afrontamos y que en muchas ocasiones no nos resignamos a admitir es que tal vez tengamos que renunciar a una comprensión explícita y clara de aquello que encontramos. Como el propio autor afirma en lo que podemos suponer que es su delirio, es necesario que todo sea absurdo o, más bien, que permitamos que lo sea. Pese a todo, intentamos hacer de los sueños y de lo imaginario una narración, una interpretación con sentido, establecida y significativa que nos permita adentrarnos en ella. Intentamos alcanzar esas cotas que pueden ir desde la sentimentalidad más exacta hasta el sueño más vivo. Sin embargo, no hay asidero posible.

«¡Qué tentación sin embargo la de fijar los sueños! El poeta busca embriagar los sentidos, los delirios del espíritu; como si pudiese describir esos incendios en el momento en el que le consumen, o analizar un tizón que permanece ardiendo. Nada se presta menos al orden que los paroxismos»⁵⁶.

Volvemos a la intención de (re)ordenar los sueños a nuestro antojo y según los criterios de racionalidad habituales. Nuestros intentos por narrar y comprender son esclavos de nuestra razón. La interpretación que pretende encontrar un sentido adaptable y adaptado a nuestra conciencia se esfuerza por reconducir los datos de lo imaginario a aquellos que se sitúan en la realidad que habitamos.

¿Es la legitimidad de esas realidades lo que debe preocuparnos o estamos volviendo al problema de la necesidad o la accidentalidad de la relación que los une?

⁵⁵ R. Caillois, *Ibid.*, p. 32.

⁵⁶ R. Caillois, *op. cit.*, en *Oeuvres*, p. 351.

¿Debemos considerar al sueño por esta misma razón una realidad menor que aquella de la vigilia? Si atendemos a lo que afirma Caillois, podríamos pensar que la realidad que corre el riesgo de sufrir algún descrédito no es aquella que nos ofrece panoramas oníricos o complejos que escapan a nuestra razón, sino aquella otra cuya certeza es cuestionada ante una mirada que la escruta y que sospecha de la rotundidad y la contundencia con la que se había mostrado hasta el momento.

Desestabilizar lo real era, si no la consecuencia, la pretensión de los estudios surrealistas. El modo en que Caillois participa de ello tiene unos límites claros que acaban donde comienza este tipo de preguntas. No podemos entregar el mundo tal y como lo conocemos a cambio de meras posibilidades imposibles de aprehender. Este tipo de actitudes, junto con otras de corte más biográfico y algo accidentales, contribuirá a que Caillois tome distancias del grupo que tanto le fascinó.

4. Divergencias con el surrealismo

Tras haber dedicado unas páginas a cómo podría interpretarse la realidad según la percepción de nuestro autor en los inicios de su trayectoria intelectual, debemos referirnos ahora a su progresivo alejamiento de estos comienzos surrealizantes, para continuar con sus propios objetos de interés.

Aunque suele hacerse referencia al incidente sucedido con Breton y las judías traídas de Méjico (ahora veremos de qué se trata), como el detonante que hizo que Caillois se alejase definitivamente del grupo surrealista, podemos retrotraernos, según su propio testimonio, a acontecimientos anteriores que fueron sucediéndose y que fueron desalentadores para Caillois. El primero de ellos podría situarse en enero de 1933, y su participación en las diferentes investigaciones propuestas por los surrealistas sobre el conocimiento irracional del objeto, las posibilidades irracionales de penetración y orientación en un cuadro, sobre la vida en una fecha cualquiera o sobre el embellecimiento de una ciudad. Según el autor, es en este momento cuando percibe que no se trata de una búsqueda o de un movimiento que pretenda una

investigación seria sobre los problemas que propone, sino que no deja de ser o de parecer un «juego de sociedad»⁵⁷. Con sus propias palabras:

«Desgraciadamente, hube de constatar rápidamente que no se trataba de investigaciones serias, sino de simples juegos de sociedad, como cada uno puede todavía hoy día convencerse leyendo los resultados de las investigaciones en *Le Surréalisme au service de la Révolution*, nº 6 (y última), con los comentarios apenas críticos de Paul Éluard»⁵⁸.

Estas incursiones, en las que Caillois participa, son para él la prueba inicial de que el surrealismo no pretende hacer una teoría crítica con cierta seriedad sobre la realidad. En su opinión, el surrealismo queda reducido y limitado con este tipo de cosas a una especie de corriente seudointelectual, por la que *a priori* queda fascinado pero que, posteriormente, se le muestra carente de solidez.

Además de ésta, es posible presentar algunas otras críticas muy concretas por parte de Caillois hacia esta corriente. La primera de ellas podría ser la acusación de que el surrealismo tiende a divinizarlo todo. La actitud de nuestro autor es más sosegada, menos lírica sugerirá Breton (tal y como veremos a continuación), porque no comparte esa consagración hacia todo lo que nos rodea. Hay que reconocer que esto supone incluso una cierta contradicción dentro del pensamiento del propio Caillois. Su manera de afrontar la realidad, no sólo en su etapa surrealista, sino a lo largo de su vida, tiende a redefinir lo que le rodea en estos términos, pero, por el contrario, es cierto que no comparte llevar al extremo esa actitud. Es decir, lirismo, pero también exhaustividad crítica en el estudio formal de aquello que nos ocupe.

⁵⁷ R. Caillois, «L'équivoque surréaliste», en *Approches de l'imaginaire*, p. 12.

⁵⁸ R. Caillois, *Ibid.*, pp. 12-13. En alguna ocasión Caillois recuerda su decepción al convivir de un modo más cercano con los surrealistas. Entre ellas por ejemplo, y pese al afecto que siempre le profesó, se encuentra la sorpresa de que Paul Eluard no utilizase su verdadero nombre (Eugène Grindel), que ninguno de ellos utilizasen realmente la escritura automática, especialmente este autor, quien la rechazó desde el principio. Véase R. Caillois, «Témoignage (Éluard)», en *Europe* nº 525, 1973, pp. 79-84.

Recordemos lo ocurrido en palabras del propio Caillois. Lo que habremos de tener en cuenta sobre el asunto, más allá del incidente en sí, es el reproche de Breton hacia Caillois. Breton afirma que la actitud de nuestro autor es «antilírica» y, sobre todo, hostil a lo maravilloso.

«Una vez estábamos en el café de la plaza Blanche, donde nos reuníamos todas las tardes, alguien había traído de México unas judías, habas, que tenían la propiedad de saltar repentinamente, dando volteretas. Todo el mundo estaba extasiado y yo pensé que probablemente había un pequeño insecto, un gusano, y que haríamos bien en pedir un cuchillo al camarero para abrir una. Y Breton se enfadó. Reconoció en ello esta actitud que llamaba, en mí, antilírica, que era verdaderamente la actitud más hostil hacia lo maravilloso que había visto jamás. Según yo lo entendía, no era una actitud “anti-maravilloso”, sino contra lo maravilloso en lo que tiene de artificial. Para mí, lo maravilloso es eso que resistía a esa prueba. Es probablemente a partir de este episodio, el cual hizo que abandonase el grupo surrealista, con el que había verdaderamente sobre este punto incompatibilidad de ánimo, cuando pensé que había una distinción fundamental entre lo maravilloso y lo misterioso; y por misterio quiero decir: lo fantástico. Para mí, verdaderamente, son dos signos de cultura e incluso dos niveles de civilización diferentes»⁵⁹.

Tenemos aquí varios puntos de conflicto: el reproche de Breton, la hostilidad de Caillois hacia lo maravilloso y, como consecuencia de ello, la distinción entre lo maravilloso y lo fantástico que realiza nuestro autor. Todo esto ocurre en diciembre de 1934. Esa misma noche, Caillois escribe una carta a Breton en la que anuncia sus reticencias y su distanciamiento del grupo. En dicha carta, el autor se refiere a dos aspectos que preocuparán al grupo surrealista en general y a los que Caillois atiende en particular: investigación y poesía.

Sus palabras reconocen abiertamente que su postura no coincide con la de Breton en lo que se refiere a tomar partido por una u otra. Por contra, Caillois cree que la poesía no debe quedar excluida del rigor y las exigencias de la investigación.

⁵⁹ J. Worms, *Entretiens avec Roger Caillois*, pp. 98-99.

Por lo tanto su metodología debe ser igual de rigurosa en este sentido. Sin embargo, afirma que es precisamente su opinión sobre el asunto lo que le acercó a través de su artículo *Spécification de la poésie* al círculo surrealista. A lo largo de la carta, Caillois va enumerando (y con ello argumentando) las razones que lo separan paulatinamente del surrealismo. Es importante destacar unas palabras en las que afirma ser incapaz de estar plenamente de acuerdo con la actividad de autores como Victor Brauner o George Hugnet o con (y esto es especialmente relevante) la poesía biográfica. Aun así, en este momento Caillois tiene una postura todavía conciliadora y abierta hacia el surrealismo, aunque rechaza sentirse comprometido con el mismo. El compromiso moral que podía mantener (un poco a contracorriente, según el propio autor), se ha desvanecido⁶⁰. Como partidario del surrealismo, Caillois se sentía obligado a defenderlo de todas las críticas posibles, pero sus desacuerdos llegan a ser tantos que no le es posible continuar con tal actitud:

«He tenido hasta ahora un sentimiento bastante vivo de solidaridad por proteger al surrealismo, aún a contracorriente, de los ataques exteriores, por más fundados que estos estuviesen. Igualmente había aceptado sin dudar la moral del clan del surrealismo. No me es posible seguir haciéndolo dado que estoy demasiado abiertamente en desacuerdo con el principio incluso del entendimiento»⁶¹.

Encontramos así otra de las acusaciones hacia el surrealismo: la falta de metodología en sus objetos de estudio. El sentimentalismo es el que nos hace ser condescendientes y poco rigurosos, obteniendo una visión parcelaria y poco estricta de la realidad. Tampoco el psicoanálisis y el marxismo (al que Caillois dedica algunos de sus estudios como «D'où vient le prestige du marxisme» (1948), «Marxismo y comunismo» (1949)⁶², o «Histoire du marxisme» (1950)) escapan a la sospecha del autor.

⁶⁰ Véase R. Caillois, *op. cit.*, en *Approches de l'imaginaire*, p. 37.

⁶¹ *Id.*

⁶² Respetamos el título de la publicación en la lengua original.

«Desde antes de su ruptura, Caillois reprochaba a Breton considerar el problema del lenguaje como resuelto, o sobre todo de confundir el lenguaje y el pensamiento suponiéndoles una adecuación perfecta, eso que la introspección y, más todavía, el psicoanálisis han manifestado como insostenible, decía él antes de aprenderlo de Lacan que el inconsciente es estructurado como un lenguaje»⁶³.

La confusión entre lenguaje y pensamiento hace que el laberinto sea aún mayor en el universo surrealista. Los códigos simbólicos que pueden ser propios de cada individuo se mezclan con los discursos artísticos en los que la aprehensión y la comprensión parecen imposibles. Además, el hecho de que éstas teorías y esos recursos puedan justificarlo todo las hace irrefutables. No podrían resistir el examen falsacionista. Adelantemos ya, con miras al próximo capítulo, que esta crítica de Caillois al psicoanálisis está relacionada con el rechazo hacia las supuestas manifestaciones del inconsciente en la escritura automática. Según Caillois, el error se halla sobre todo en el uso del lenguaje para observar tal fin, de ahí que se oponga a la escritura automática y proponga el pensamiento automático. Con ello el autor busca asociaciones de ideas (en lugar de ideas y palabras) que lo conducirán a una serie de estudios sobre los ideogramas, de los que nos ocuparemos en las siguientes páginas.

Aunque continuará frecuentando a numerosos autores considerados como estrictamente surrealistas, Caillois se alejará de sus ideas hasta ser conocido como un «surrealista disidente», calificativo que, por otra parte, se apresura a negar. Esto ocurre en el año 1934 y queda constancia de que no quiere ser considerado como tal. El documento que así lo muestra es la primera carta enviada a Jean Paulhan, futuro redactor jefe de la *National Revue Française*, y que de algún modo inaugura una nueva etapa personal e intelectual en su vida.

Como hemos visto, la pregunta «¿por qué no?», es tan sencilla como efectiva en esa lucha que se propone derrotar *lo aparente* y que Caillois compartía con el

⁶³ H. Behar, *op. cit.*, en Roger Caillois, *la pensée aventuree*, p 22.

grupo de Breton. Sin embargo, no debe ser una cuestión tan amplia como para que cualquier cosa pueda ser legitimada tras esa pregunta. Nuestro autor nunca deja de reconocerse como heredero de una sensibilidad que debe en gran parte al surrealismo, pero se niega a compartir lo que llevado a ciertos extremos considera como ligereza intelectual e incluso, en ocasiones, verdadera incoherencia.

II. LA CONDUCTA MIMÉTICA Y SUS REPRESENTACIONES

Una de las primeras publicaciones de Caillois es el artículo «La mante religieuse», que aparece publicado por primera vez en el nº 5 de la revista *Minotauro*. Años más tarde será ampliado y editado en formato libro. Pese a que la mantis pueda parecer un objeto del gusto surrealista sobre el que Caillois dirige momentáneamente su atención, no debemos limitar su reflexión a esta circunstancia. En su estudio sobre la mantis se encierran rasgos básicos de su interpretación sobre determinadas conductas miméticas que nuestro autor percibe entre el mundo animal y el humano, y los primeros indicios de lo que posteriormente se convertirá en su reflexión sobre el mito. Ambas ideas permanecerán en el imaginario de Caillois a lo largo de toda su vida, por lo que es preciso que nos detengamos a analizarlas.

1. La mantis religiosa y los objetos de evocación

La mantis religiosa ocupa un lugar privilegiado entre los objetos preferidos por los surrealistas. Su modo de comportarse y relacionarse sexualmente, unido a las diferentes leyendas que enmarcan dicha conducta, hace que sea un insecto que despierta numerosas teorías a su alrededor. Caillois participa de este interés, pero

desde una perspectiva mucho más amplia. Sus estudios específicos sobre la mantis son prueba de ello¹.

Como acabamos de mencionar, su trabajo sobre la mantis aparece por primera vez el 12 de mayo de 1934, en el nº 5 de *Minotauro*. Este artículo tiene como objetivo realizar una reflexión en la que se compara el mundo animal con la sociedad humana. Nuestro autor entiende que existen coincidencias y paralelismos entre determinadas conductas biológicas de la mantis y algunos mitos y leyendas inmersos en nuestra sociedad. Por este motivo, realizará un recorrido por diversas culturas en las que explicará las características del insecto y los significados que acompañan a su imagen. Su publicación se apoyará en varios problemas que considerará clave. Así, encontramos un repertorio de leyendas en las que se fragua la figura de la mantis y en las que podemos hallar connotaciones tanto positivas como negativas del insecto. Pero, desde el pensamiento de Caillois, todos estos detalles interesan fundamentalmente por dos motivos: por lo que tienen de simbólico y por la analogía que de ello podemos trazar con el comportamiento humano. Así lo recuerda él mismo :

«En un estudio sobre la mantis religiosa, intentaba, hace ya veinte años, establecer una relación entre ciertos hechos en apariencia y, tal vez en realidad, sin correspondencia: las costumbres sexuales de la mantis femenina, la cual devora al macho durante el apareamiento; el interés excepcional generalmente sentido por el hombre hacia este insecto, al que toma por divino o por diabólico casi por todas partes donde lo encuentra: desde la Provenza y Grecia hasta Rodesia y el sur de África. Finalmente, el miedo del cual dan prueba numerosos mitos u obsesiones, de

¹ Así lo detalla Felgine: «Por otra parte, se apasiona cada vez más por la mantis religiosa, insecto que ha suscitado ya cierto interés en los surrealistas. Breton lo crió durante dos años en Castellane, en el Sur: a él le gusta particularmente la “cabeza triangular” del animal del cual él conserva un espécimen disecado en un cajón de su escritorio. Desde 1924 él quería utilizar como logo de la casa editorial que proyectaba crear, un diseño de la mantis en actitud espectral hecha por Marx Ernst. Paul Eluard, colecciona las mantis. Él ve en sus costumbres, según confiesa, al hombre joven “el ideal de las relaciones sexuales”. Igualmente, por intermediación de Breton, va a descubrir otro animal extraño: la mariposa-caimán, llamado a jugar un papel no desdeñable en su obra. Breton posee una caja llena de estos insectos de la Guayana Francesa y del norte de Brasil. Su protuberancia frontal le da una boca que recuerda a la de un cocodrilo», O. Felgine, *Roger Caillois, biographie*, p. 88.

que una mujer demoníaca engulle, asesina o mutila a aquel se une a ella en el mismo momento y para favorecer la propia unión»².

En el texto se presenta tanto la fascinación que provoca el insecto en diferentes culturas como los mitos y leyendas generados en torno a él, y las diversas interpretaciones simbólicas recogidas a lo largo de la historia. Todo ello contribuye a que surjan un gran número de historias alrededor de su representación, haciendo que aumente su imaginario simbólico. Caillois aborda inicialmente este asunto para mostrar la influencia de algunos de esos mitos en el orden social y cómo éstos se dirigen a la afectividad humana o, por decirlo de otra manera, cómo forman parte de las diferentes sociedades instalándose en el imaginario simbólico-afectivo de las mismas. Así nos lo indica:

«Llegado el caso, insistiré por mi parte tanto como pueda en la función y las determinaciones sociales de los mitos: una aproximación a todos lo que ellos traen. Sin embargo, esas representaciones colectivas son privilegiadas. Ellas tranquilizan, reconfortan o se hacen temer. Asimismo, su acción sobre la afectividad, por ser tan imperativa, se anuncia en algún grado como necesariamente mediatizada en el individuo por una convergencia secreta de sus propios postulados»³.

Encontramos, por tanto, una relación de correspondencia entre aquello que determinadas imágenes o representaciones nos sugieren de forma colectiva y lo que cada individuo parece concluir sobre ellas. Caillois entiende que el motivo para tal circunstancia no es otro que el fenómeno de la *evocación*. Evocar significa, según el *Diccionario de la Lengua* de la R.A.E., recordar a algo o a alguien, traerlo hasta nuestra memoria. En su segunda acepción especifica que, cuando hablamos de cosas, esa forma de recordar se produce mediante asociación de ideas. Si rastreamos etimológicamente el concepto, observamos que evocar es «hacer salir llamando». Así,

² R. Caillois, «À propos d'une étude ancienne sur la mante religieuse» (1960), en *Oeuvres*, p. 487.

³ R. Caillois, «La mante religieuse» (1937), en *Oeuvres*, p. 181.

podríamos preguntarnos qué provoca que todos poseamos el mismo tipo de vestigio en nuestro recuerdo. Un recuerdo que no está exento (más bien al contrario) de una gran dosis de emocionalidad. Es decir, no sólo podemos hacer una asociación razonable en términos objetivos que nos lleven a todos a pensar lo mismo, sino que nos adentramos en un tipo de asociación que se sustenta en términos afectivos, los cuales presentan mayor dificultad tanto en su análisis como en su expresión debido al componente emocional y subjetivo por el que se definen. Con otras palabras, hay objetos, animales, paisajes, etc., que provocan una *llamada* en nuestra memoria. ¿Qué es aquello que nos *llama* a todos a recordar lo mismo? Se trata de la capacidad de esos objetos de evocar afectividad, esto es, de apelar a la emocionalidad como si de un fenómeno objetivo se tratase. ¿Qué tienen de especial estos objetos o estas imágenes?, ¿por qué se produce este efecto en nosotros?

El fenómeno de la evocación sugiere que el contenido, el significado de ciertos objetos o ciertas imágenes, surja en un contexto afectivo antes que intelectual. Que esta evocación se produzca de manera universal y nos conduzca consensuadamente al mismo contexto, nos hace suponer, según Caillois, que existe una especie de objetividad afectiva a la que podemos recurrir. Se trata de una *capacidad lírica* mayor de lo común, de ciertos objetos o de ciertas imágenes que se benefician de un contenido particularmente significativo. Lo expresará afirmando:

«Apenas nos preguntemos por las condiciones objetivas de lo simbólico, por ejemplo, estamos llevados a prestar la máxima atención al fenómeno de la *evocación*. Todo sucede, en efecto, como si ciertos objetos y ciertas imágenes disfrutasen, como consecuencia de una forma o de un contenido particularmente significativos, de una *capacidad lírica* más claramente marcada de lo que lo es habitualmente. Válida muy comúnmente, si no universalmente, esta capacidad, en ciertos casos al menos, parece formar parte esencial del elemento considerado y poder, por consecuencia, pretender tanto como la objetividad»⁴.

⁴ *Ibid.*, pp. 181-182.

En el capítulo anterior mencionábamos la relación existente entre Dalí y Caillois. Esa relación tiene su origen en que ambos coinciden en el círculo de los surrealistas y, a pesar de la juventud de Caillois, Dalí decide que le enviará una obra suya para que le ayude con la revisión del manuscrito. Se trata del *Mythe tragique de l'Angelus de Millet*. En esta obra, Dalí analiza los motivos de que, a lo largo de su vida, el *Angelus* de Millet haya causado en él un efecto perturbador y permanente. El pintor sitúa el origen de lo que llega a convertirse en una obsesión, en un recuerdo de su infancia⁵. Una de las claves que recorren su obra y que se encuentra en estrecha relación con lo que Caillois trata de hacernos ver, es la idea de evocación, que Dalí utiliza en varias ocasiones a lo largo de la obra. La pose de las figuras del lienzo se convierten en evocadoras —más la de la mujer que la del hombre— lo cual hace que constantemente las asocie a otros recuerdos, a sueños y a pensamientos rescatados de su trayectoria vital. Curiosamente, una de esas asociaciones sucede con la figura de la mantis religiosa, de la cual afirma Dalí que «ilustra de una forma deslumbrante el mito trágico contenido en el Ángelus»⁶.

Por otra parte, Dalí realiza entre 1933 y 1934 una serie de obras encargadas con objeto de ilustrar los *Cantos de Maldoror*. Ese encargo le da absoluta libertad en cuanto a la ejecución y realización de las obras. Con este motivo, genera una serie de litografías y lienzos entre los cuales se encuentra el que titula con el nombre de *El Canibalismo de la mantis religiosa de Lautréamont*. Esta obra es el ejemplo concreto de aquello a lo que nos venimos refiriendo. Dalí intenta recordar a través de ella al *Ángelus* de Millet, al igual que realiza una posible interpretación de aquel conocido encuentro fortuito entre un paraguas y una máquina de coser. Encontramos, por lo tanto, que Dalí pretende *evocar* la obra de Millet y, al mismo tiempo, es la obra de Millet la que lleva a Dalí a *evocar* la representación de la mantis. El modo en el que se sitúan los elementos en la obra, la actitud de recogimiento de la mujer, la soledad

⁵ S. Dalí, *Mito trágico del Ángelus de Millet*, p. 61. «Al Ángelus de Millet asocio todos los recuerdos pre-crepusculares y crepusculares de mi infancia, considerándolos como los más delirantes, o dicho de otro modo (comúnmente hablando), los más poéticos».

⁶*Ibid.*, p. 86.

que forma con el hombre y lo que podríamos considerar como actitud inerte del mismo, son escenario suficiente, o al menos eso cree el artista catalán, para poder apelar a ese imaginario colectivo capaz de ser compartido y percibido por la sociedad.

Recordemos la obra de Jean-François Millet y algunas de las versiones que Dalí realiza sobre ella.



2. Jean-François Millet,
El Ángelus, 1858-1859.
Museo d'Orsay, París.

Observemos unas cuantas interpretaciones que Salvador Dalí nos propone y en las que Caillois encuentra un ejemplo ilustrativo de su idea de evocación:



3. *El Ángelus*, 1932.
Colección Seroussi, Meudan.

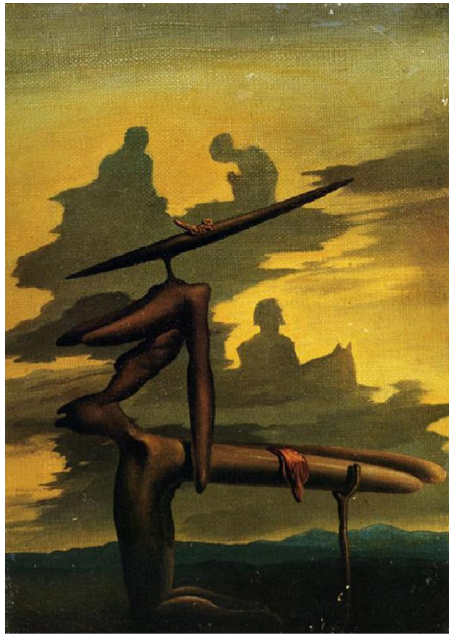


4. *Atavismo del crepúsculo* 1933-1934.
Kunstmuseum Bern, Berna, Suiza.

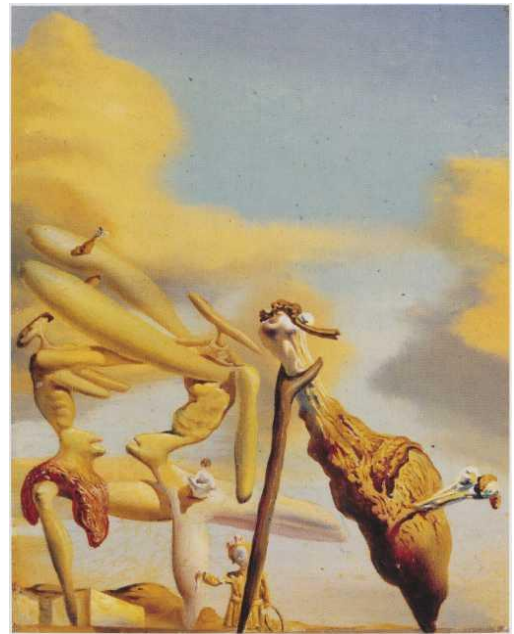
5. *Ángelus arquitectónico de Millet*, 1933.
Museo Reina Sofía, Madrid.



6. *Reminiscencia arqueológica del Ángelus*, 1934.
Salvador Dalí Museum, St. Petesburg, Florida, Estados Unidos.



7. *El espectro del Ángelus*, 1934.
Colección Privada.



8. *El canibalismo de la mantis religiosa de Lautreaumont*, 1934.
Colección privada.



Millet, *El ángelus* (fragmento).



Mantis religiosa.

9. Esta imagen contrapuesta forma parte de la obra de Dalí *El mito trágico del Ángelus de Millet*. El autor afirmaba que la posición de la mantis con las patas arqueadas, reclinándose sobre sí misma, correspondía a la de la mujer encorvada que se observa en la obra de Millet.

Desde el ámbito más ensayístico, debemos rastrear el origen de este tipo de reflexiones en los estudios de Émile Durkheim, que influirán en obras sociológicas posteriores, entre ellas las de nuestro autor. El individuo y la sociedad, y la interacción entre ambas inauguran este tipo de cuestiones. Durkheim afirmará que existe la posibilidad de lo que podríamos considerar una capacidad afectiva social que nos conduciría hasta el tipo de fenómeno que pretende analizar Caillois. Los «hechos sociales» usando la denominación del propio Durkheim (en los que se incluyen tanto ideas como sentimientos) tienen existencia más allá del individuo y existe una conciencia colectiva de ello. Pero mientras que Durkheim propone para su estudio la sociología como disciplina, Caillois se situará en un lado menos restrictivo, es decir, habrá que acercarse al estudio de este tipo de hechos-fenómenos desde una mayor amplitud de miras, sin ámbitos o conciencia de exclusividad. Lo veremos más adelante.

Volvamos ahora a la mantis, aunque sea para recordar que, más allá de ella, existen otros insectos, objetos, imágenes o circunstancias que nos evocan a su vez a otros objetos, imágenes o circunstancias y que actúan como verdaderos ideogramas. Cuentan con un valor simbólico, emocional e incluso mítico del que, según estamos viendo, emana una especie de capacidad especial. Lo más interesante quizá sea que todos de manera individual coincidimos en ello. Se da entonces esa especie de *objetividad emocional* tanto en el efecto causado en los sujetos como en el potencial de los objetos que los provocan. Otro ejemplo bastante claro para Caillois es el de los espejos:

«Por lo tanto este hecho implica la existencia de ideogramas objetivos, es decir, de objetos que son tan evidentemente signos que llega a ser difícil a cualquiera no ser conmovido por su presencia o su representación. Al juzgar, por ejemplo, la manera con la cual los escritores, las mujeres, los hechiceros, los niños, los locos y los médicos se comportan con los espejos, parece que aquellos poseyeran en ellos mismos un poder emocional y por consecuencia demostrativo»⁷.

7 R. Caillois, *La nécessité d'esprit*, pp. 85-86.

Estos objetos tienen un valor tanto emocional como demostrativo. Proporcionan una información de tipo afectivo que todos compartimos y que somos capaces de transmitir o mostrar. De ahí que Caillois recurra a la capacidad de evocación de ellos, porque, como si de un ideograma objetivo se tratase, suscitan la misma emoción en cada persona. Podríamos afirmar que son representaciones encadenadas, es decir, ideas evocadas (extraídas) que «se llaman» y conectan unas a otras hasta llegar a ser (a lo que promete ser) la representación principal. Esta afirmación no carece de dificultad. En un artículo dedicado al estudio de la idea de la «lógica de lo imaginario» en Caillois, Jean Michel Roy expone que el problema de la evocación ocupará un lugar relevante en tal idea. Distingue en ella dos momentos: el primero, considerado descriptivo, empleado a través del poder evocador del animal (la mantis) y señalando las distintas producciones de la imaginación que determina; el segundo, interpretado como explicativo, trata de comprender cómo se establece tal mecanismo desde la naturaleza humana. La dificultad que el concepto entraña tal y como lo presenta Caillois es la de querer conceder al fenómeno de la evocación un carácter objetivo a un tipo de vivencia que viene, si no provocada, altamente mediatizada por componentes subjetivos⁸.

Pues bien, la mantis religiosa es para Caillois el ejemplo por excelencia de ideograma objetivo. La imagen de la mantis (en el sentido más amplio de la palabra) y su historia favorecen (e incluso permiten, en el caso de los mitos, por ejemplo) explicar conductas individuales o sociales, justificando comportamientos inmersos en nuestra cultura, como el que refiere a la buena o la mala suerte de alguien. Sus características tanto físicas como biológicas hacen que sea muy fácil proponer un paralelismo entre ciertos ámbitos y comportamientos sociales con otras biológicas y pertenecientes al mundo del insecto. En este sentido, encontramos, por ejemplo, que este proceso se da en el caso de la mantis y su correlación en la figura de la *femme*

8 J. M. Roy «Logique de l'imaginaire et sciences de l'homme», en *Roger Caillois, fragments, fractures, réfractions d'une oeuvre*, p. 19 y ss.

fatale. Su conducta sexual asociada a la voracidad del momento de la cópula nos sirve para establecer ciertas similitudes que nuestro autor quiere destacar.

Pero con toda esta reflexión Caillois nos quiere hacer pensar que la asociación de ideas o símbolos a los que esos ideogramas remiten es establecida gracias a nuestra imaginación y al papel que ésta juega en las composiciones resultantes. Esto es lo que ha permitido al hombre generar mitos, fábulas, leyendas que nacen y se desarrollan bajo la influencia y la sugerencia de objetos, imágenes, insectos, etc. En una entrevista lo relata de así:

«Es decir, que de un lado tenemos un comportamiento, un instinto, que es ciego, sobre el cual el animal no puede nada; esto ha sido la culminación de una línea psicológica en la que no hay sino reacciones automáticas, y otra línea, aquella a la cual desemboca el hombre y donde eso que era automatismo llega a ser al contrario imaginación, con la posibilidad de inventar fábulas, de representarlas y también de rechazarlas. Es decir, que eso que en tal caso ocurre en la realidad sucede en otro caso en la imaginación. Y la mantis religiosa me ha parecido con sus correspondencias míticas de *femme fatale*, de niña diablillo, o de mujer con vagina dentada, me ha parecido ser eso que daba un instinto o una pulsión, como decía el psicoanálisis, que me interesaba mucho entonces, en dos líneas distanciadas del mundo animal: el mundo de los insectos y el mundo humano»⁹.

La mantis y el estudio de los insectos en general permiten a Caillois pensar la posible existencia de una ciencia de la imaginación que pueda trazar un puente desde un espacio de la naturaleza a otro. Es decir, aunque el desarrollo biológico del insecto y del ser humano se ha dirigido en direcciones opuestas, las asociaciones de las que hemos hablado nos permitirán, según el autor, establecer un parentesco que nos haga ver que en realidad estamos respondiendo de forma similar a problemas análogos. Frédérick Keck, en un estudio sobre el sacrificio y las opiniones divergentes entre Lévi-Strauss y Caillois, se refiere a ello de la siguiente manera:

⁹ J. Worms, *Entretiens avec Roger Caillois*, p. 65.

«Pero allí donde Lévi-Strauss hace una ciencia de niveles de reflexividad por los cuales los signos refieren los unos a los otros, Caillois propone una ciencia de los proyectos de la imaginación de un reino de la naturaleza a otro»¹⁰.

Continuando con su pretensión de constituir una posible ciencia de la imaginación, el autor de *Le mythe et l'homme* indaga un poco más en el mundo animal (especialmente en el de los insectos) para intentar hacernos ver que podríamos llegar a establecer similitudes (siempre arriesgadas, como el propio autor reconoce) en determinados comportamientos. El instinto dirige e incita al animal hacia una conducta determinada, la imaginación podría actuar de la misma manera en el hombre, esto es, como aquello que impulsa a nuestro comportamiento. Es decir, frente al instinto descontrolado, la imaginación en el ser humano desempeña el lugar del acto resuelto en el insecto. Nosotros generamos imágenes fantásticas, como las que se encuentran en los mitos, que se sitúan en el lugar del acto desencadenado. Aunque la ciencia nos demuestra que biológica y evolutivamente caminamos en direcciones muy diferentes, existe cierta analogía en cuanto a los problemas que se plantean y a las soluciones dadas por ambas partes:

«Se debe recordar que la ciencia se representa fácilmente al hombre y al insecto como los dos puntos de la culminación de la evolución biológica. Las formas tomadas por la vida llegan a ser cada vez más complejas. Ellas se comprometen, es verdad, en caminos divergentes e incompatibles. Mi postulado no formulado era que la *complejidad misma crea vínculos*, suscita parentescos, implica respuestas paralelas a problemas análogos»¹¹.

Los eslabones que unen a estos elementos que a priori no guardan relación alguna, pero que, a pesar de ello, nos refieren afectivamente los unos a los otros,

¹⁰ F. Keck, «Le sacrifice des insectes. Caillois entre Lévi-Strauss et Bataille», en *Littérature*, nº 170, p. 23.

¹¹ R. Caillois, «Sciences diagonales», en *Oeuvres*, p. 488.

están, por así decir, fabricados de un elemento emocional que sistematiza esos rasgos comunes que pasan inadvertidos a nuestra percepción habitual. En un periodo en el que no se puede ser ajeno a la crisis de la figuración que encontramos en las artes y humanidades en general, no es de extrañar que, al igual que hacíamos referencia a la escritura automática, podamos trazar cierto paralelismo entre lo que trata de presentar Caillois y el inconsciente individual que cada uno desarrolla en mayor o menor medida. Este inconsciente no queda limitado a la conciencia individual, sino que según la corriente psicoanalítica abanderada en este sentido no ya por Freud, sino por Carl Gustav Jung, existe un inconsciente colectivo mucho mayor en el que podemos encontrar una especie de psique colectiva. Mediante lo que podemos entender como una psique social compartimos una serie de sensaciones o experiencias que se manifiestan a través de visiones recurrentes, sueños o decisiones irracionales, que Jung engloba bajo el inconsciente y que son denominadas como *arquetipos*¹².

Si atendemos a esta definición, cabe preguntarse si la mantis religiosa (su idea, su representación) es un arquetipo. La ruptura con la imagen tal cual la conocíamos, con las narraciones lineales y representativas, permite la llegada al sueño, a lo fantástico, al inconsciente y a la posibilidad casi mística (esto será en función de cómo lo interpretemos) de una conciencia colectiva. Esa conciencia no nos habla de manera clara y explícita, sino que obedece a cierta confusión casi primitiva de sensaciones, emociones y experiencias que, a duras penas, logramos desentrañar. Podemos pensar, por lo tanto, que los arquetipos confluyen y evocan todas esas emociones, impresiones, efectos, etc., y que son parte de nuestro juicio valorativo, de nuestra vida emocional y subjetiva, pero que al mismo tiempo comparten cierta

¹² C. G. Jung se refiere a la existencia de un inconsciente colectivo, anterior al que consideramos individual y cuyo contenido podemos entender como arcaico, es decir, primitivo. Son contenidos no sometidos a elaboración alguna por parte de la conciencia, lo cual nos permite trabajar con un dato inmediato del inconsciente. Existen diversas formas en las que puede encontrarse tales arquetipos como las representaciones colectivas, los mitos y las leyendas. A medida que el arquetipo se muestra más elaborado significa que ha sido sometido a la conciencia alejándole de su verdadero origen. Por todo ello, «el arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente, que al concienzializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge». C. G. Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, pp. 9 y ss.

objetividad que va más allá de nosotros mismos y de la que participan los individuos que se encuentran a nuestro alrededor.

Los ideogramas líricos ponen de manifiesto la capacidad de asociación y la solidaridad, tal y como ocurre entre los propios individuos, de unas representaciones con otras, y, por lo tanto, de sus significados. Esta especie de adhesión simbólica es fácilmente perceptible en el juego de ajedrez —por el que Caillois siente especial predilección— y las relaciones que determinan unas piezas con otras. A través del juego, se perciben representaciones principales ligadas a otras secundarias, menos importantes, pero que continúa vinculadas entre sí, como por ejemplo sucedería en un tablero de ajedrez entre la reina y un alfil. Leamos a Caillois:

«Este análisis, incompleto sin duda, de una asociación de ideas cualquiera automática —más exactamente la primera que *llega*— puede pasar por un sondeo del mundo mental. Ella saca a la luz dos resultados importantes: *la extraordinaria solidaridad de las representaciones y la complejidad infinita de su surdeterminación recíproca; el extrarordinario poder de anexión y de sistematización pasional de los ideogramas líricos*»¹³.

Es decir, las piezas de un ajedrez tienen función y sentido individualmente, pero también su simbología y significado las hace integrantes de un todo. Las relaciones entre ellas cargan de simbolismo el juego y la “batalla” que se desarrolla en el campo cerrado que es el tablero. Caillois pone de manifiesto que se encuentran igualmente presentes numerosas interpretaciones secundarias, incluso de carácter moral, de jerarquización de las figuras, de capacidad y de obligación de protección de unas a otras, etc. Todas estas relaciones nos hablan de la reciprocidad de las piezas (sean cuales sean, cada uno podríamos ser a ojos de Caillois una de esas piezas) y de las asociaciones afectivas, morales e intelectuales, que hacemos sobre ellas para integrarlas y transformarlas en una realidad completa. La solidaridad y la reciprocidad entre las piezas de ajedrez es la misma que tiene lugar entre los

¹³ R. Caillois, *op. cit.*, p. 68.

ideogramas líricos. Estas representaciones cargadas de simbolismo pueden localizarse en un posible imaginario mitológico que todos compartimos (como veremos más adelante) o en una especie de inconsciente común que nos hace asociar, por ejemplo, enfermedades o maldades con la mantis desarrollando formas de conducta acorde con tales ideas. Para tratar de mostrar este asunto, Caillois recopila información sobre diferentes leyendas que no necesariamente narran el procedimiento de apareamiento de la mantis, pero que ofrecen representaciones similares que recuerdan a todas esas connotaciones negativas que ya hemos mencionado. Nuestro autor lo explica de la siguiente manera:

«Lo que me interesó fue ver que había en la mitología mitos que no tenían como centro la mantis religiosa, pero que eran mitos de femmes fatales, o de mujeres peligrosas cuya vagina era dentada, por ejemplo, y cortaba el órgano masculino, o era envenenado, comunicaba una maldad perniciosa a aquellos que se acoplaban con ellas, o incluso simplemente les aspiraban en sus órganos sexuales como los esquimales y después expulsaban un esqueleto minimizado con la orina, por ejemplo. Había leyendas, mitos o delirios, porque se encontraban igualmente esas mismas aberraciones, esas mismas fábulas, en los delirios de los enfermos. Había por lo tanto un terror a la mujer que causaba la muerte de aquel que se acercaba sexualmente a ella. Entonces, tuve la idea de confrontar el comportamiento del insecto, que es automático, con las imaginaciones y delirios del hombre, tales como se conocen, sea por el estudio de la mitología, sea por el estudio de la literatura psiquiátrica»¹⁴.

De entre todas las narraciones paralelas, uno de los motivos más habituales es el de la mirada de la mantis y su poder de causar desgracias. Sin embargo, en otras civilizaciones se ha constituido como algo verdaderamente sagrado. Aunque el relato de los diferentes testimonios a lo largo de la historia muestra cierta ambivalencia, más allá del contenido de la interpretación, lo destacable es la forma en que esa relación

¹⁴ J. Worms, *op. cit.*, p. 65.

mítico-afectiva se ha instalado en el colectivo de las diferentes sociedades a lo largo de la historia.

Nuestro autor establece además varias referencias a las relaciones entre nutrición y sexualidad que también se encuentran relacionadas con el inconsciente y el paralelismo entre algunos de nuestros comportamientos y el comportamiento animal. Con esto Caillois pretende dejar unas bases bien establecidas: existe un lazo biológico primario entre la nutrición y la sexualidad; este lazo desemboca en un cierto número de especies animales devorando al macho por la hembra en el instante del coito. Además, subsisten en el hombre trazos de este parentesco en la convergencia de los instintos. Y Caillois afirma en este punto que «es conveniente ahora volver a la imaginación, sea delirante, sea mítica»¹⁵. Es desde esta idea desde donde Caillois dirige su mirada hacia la literatura psiquiátrica y a cómo pueden verse paralelismos entre ciertas enfermedades, los complejos de castración o, en otros asuntos, el temor a ser devorado por un fantasma femenino¹⁶.

Pero el caso de la mantis no es el único. Caillois se interesa también por la mitología de la medusa (*Méduse et Cie*, 1960) o del kraken (*La pieuvre. Essai sur la logique de l'imaginaire*, 1970) para analizar a través de ellas estas mismas circunstancias. Esto es importante porque las leyendas que se generan alrededor de ellos no dejan de ser formas primigenias de representación en las que la realidad y la fantasía se encuentran unidas. La mitología y la conducta animal se mezclan. Caillois lo expresa de la siguiente manera: «Una vez más, por medio de la fantasía y con los contrastes acostumbrados, el comportamiento del insecto explica la mitología del hombre. Aclara no solamente la creencia en el mal de ojo, sino la invención de criaturas de miradas paralizantes o mortales como la Gorgona, el catoblepas, el basilisco y tantos otros»¹⁷.

Esta asociación entre conductas animales y nuestro imaginario mitológico no deja de sorprender ni pasar inadvertido para determinados autores. Un ejemplo de ello

¹⁵ R. Caillois., *op. cit.*, en *Oeuvres*, p. 195.

¹⁶ Véase *Ibid.*, p. 190.

¹⁷ Véase R. Caillois, *Méduse et Cie* (1960), en *Oeuvres*, p. 540.

lo encontramos en una carta, fechada en septiembre de 1937, que Gaston Bachelard envía a Caillois y en la que le confiesa lo siguiente:

«En una carta no puedo decir todo el interés que he tomado en la lectura de la “Mantis Religiosa”. Hay en ella una idea de una profundidad increíble que me ha hecho hilvanar sueño tras sueño. Que todos los mitos sean insectos, debe agradar a todos aquellos que quieran comprenderlo. Creo que la homología de la conducta y del mito debe aclarar una causalidad del símbolo que permitiría dar un nuevo sentido a tal propósito»¹⁸.

Puede observarse el afecto y la admiración con la que Bachelard se dirige a Caillois, pero también la sorpresa y la curiosidad suscitada por un problema tan singular. No es de extrañar que en esa misma carta, Bachelard lo emplace para tener un encuentro en el que debatir sobre el asunto.

Sin embargo, a lo largo de su reflexión, Caillois detecta un posible problema respecto a estas figuras-ideogramas: ¿Qué ocurre cuando esa unión de elementos ha tenido lugar y caemos en una especie de bucle de asociaciones afectivas? Una vez han sido aprehendidas las representaciones primeras a las que el ideograma evoca, pasamos a las que podríamos llamar secundarias. Agotadas estas primeras posibilidades, nos desviamos hacia otras opciones. Si esos ideogramas responden a una serie asociativa y una continuidad, puede parecer que responden entre ellas a una correspondencia ordenada. Pero esta concatenación de ideas y de impresiones no se produce de manera infinita:

«Al contrario, ocurre con bastante rapidez que el ideograma carece de representaciones capaces de hacerle aparecer esplendoroso, porque es raro que haya sido presentado en un número elevado de grandes emociones. La riqueza del juego de ajedrez es para mi excepcional. ¿Qué ocurrirá cuando las imágenes importantes hayan sido evocadas, pueden existir aisladas las imágenes indiferentes o casi

¹⁸ R. Caillois, «Correspondance», en *Roger Caillois, cahiers pour un temps*, p. 200.

indiferentes? Parece que en ese momento la fuerza lírica del ideograma esté siendo descargada, la más conmovedora de las representaciones secundarias que ha servido a inducir la por última vez toma el mando de la asociación y la desvía hacia su propia cristalización»¹⁹.

Hemos trazado un camino en el que se producen esas alianzas afectivas pero en el que se agotan las principales que podemos encontrar en ellas. Cuando esto ocurre, y como si de ramificaciones se tratase, la última de esas representaciones se redirige hasta mostrarse a sí misma de una manera precisa. Aunque Caillois no lo aclara explícitamente, podemos pensar que de esta forma pueden surgir nuevas asociaciones que nos conduzcan o nos sugieran caminos representativos nacientes. Las imágenes que *a priori* se mostraron como secundarias también podrían sugerir, en una mirada más atenta, vínculos no explorados desde la representación principal.

2. Reflexiones sobre el mimetismo: entre la semejanza y la diferencia

«De cualquier manera que se aborden las cosas, el problema en última instancia no es otro que el de la *distinción*: distinciones de lo real y de lo imaginario, de la vigilia y del sueño, de la ignorancia y del conocimiento, y, en una palabra, todas las distinciones en la cuales una actividad determinada debe mostrar un conocimiento preciso y exige una decisión. No hay duda de que, entre las distinciones, no existe otra más contrastada que aquella existente entre el organismo y el medio; al menos no hay ninguna duda de que es ahí donde la experiencia sensible de la separación es más inmediata. Así conviene observar el fenómeno con atención y, en el fenómeno, eso que en el estado actual de la investigación todavía es necesario considerar como su patología —teniendo aquí la palabra un sentido descriptivo—, es decir, el conjunto de los hechos conocidos bajo el nombre de mimetismo»²⁰.

¹⁹ R. Caillois, *op. cit.*, p. 59.

²⁰ R. Caillois, «Mimétisme et psychasthénie légendaire» en *Minotaure*, nº 7 (1935), p. 5.

Esta es la declaración de intenciones con la que Caillois comienza su artículo publicado en la revista *Minotauro* en el año 1935. El propósito es el estudio de lo que él mismo denomina como «el conjunto de hechos conocidos bajo el nombre de mimetismo», pero sin perder de vista que dicho análisis se centra en una *distinción*, concretamente la existente entre el *organismo y el medio*. Para presentar sus trabajos sobre el mimetismo, Caillois parte de determinados animales cuyos colores experimentan diversos cambios, permitiéndoles defenderse o atacar a una presa determinada. Repasando el criterio que algunos autores aplican en sus distinciones, el autor hace ver que la mayoría de éstas se basan en la intención del animal, en la consecución de un fin, sea este atacar o protegerse.

Sin embargo, Caillois ve algunos inconvenientes en este tipo de interpretaciones por considerar que limitan el objeto de estudio y, como consecuencia, las conclusiones que podemos esperar de él. Olvidan ciertos aspectos que a nuestro autor interesan especialmente, tales como el carácter anatómico del mismo y la morfología o la mímica llevada a cabo por el animal, que tiene igual o mayor trascendencia si cabe que el simple estudio de los colores que éste desarrolla²¹. Precisamente por este motivo, Caillois realiza la siguiente propuesta:

«En estas condiciones, me atrevería a presentar otro principio de distribución: sobre la naturaleza reposa el resultado buscado u obtenido por el animal. Distingo entonces los tres casos siguientes: el *travesti*, cada vez que el animal parece intentar hacerse pasar por un representante de otra especie; el *camuflaje* (cripsis, homocromía, colores disruptivos, homotipia), gracias al cual el animal persigue confundirse con el medio; finalmente, la *intimidación*, cuando el animal paraliza o espanta, sea a su agresor, sea a su presa, sin que este temor sea justificado por un peligro correspondiente»²².

²¹ Véase R. Caillois, *op. cit.*, p. 511. El autor añade: «Por otra parte y de una forma general, numerosos errores habrían sido evitados, si los animales hubiesen sido estudiados más frecuentemente *en vivo* y no *en vitro*».

²² *Ibid.*, p. 512.

Merece la pena analizar esta clasificación porque con ella Caillois no sólo se aleja de las categorizaciones basadas únicamente en el color, sino que subraya el hecho de que el mimetismo y el proceso de adaptación al medio se produce tanto por motivos ofensivos como defensivos. En función del objetivo que tenga el animal, así llevará a cabo su intento de mimetización.

Mimetizar es imitar. Significa llevar a cabo determinadas prácticas que nos permitan formar parte de un entorno concreto. Al mimetizarnos, anunciamos ya una diferencia. Nos declaramos como *lo otro* que no es el medio y que nos delata en nuestra intención de querer serlo. Antes de analizar más detenidamente las prácticas que distingue Caillois para ello, detengámonos en ver cómo se asimila el medio con el que se produce la integración.

2. 1. Asimilarlos al medio

Mediante tales procesos, aquello que buscamos no es el medio, sino la propia *(a)similación*. Es un ejercicio constante cuyo objetivo será la similitud como una forma de apertura a lo que, posteriormente, será la integración. Es decir, los mecanismos que se nos muestran pretenden un objetivo que va mucho más allá del camino que emplean para lograrlo.

«El recurso a la tendencia mágica en la búsqueda de lo similar no puede ser sino, por otra parte, una primera aproximación, porque a su vez se le debe rendir cuentas. La búsqueda de lo parecido surge como un medio, cuando no como un intermediario. El fin parece ser la *asimilación al medio*»²³.

El coste de tal proceso, según Caillois, es la «despersonalización». Sin embargo, tendríamos que preguntarnos si esa despersonalización debe ser interpretada como una pérdida de individualidad o una ganancia respecto al medio.

²³ R. Caillois, *op. cit.*, en *Minotaure*, nº 7, p. 8.

Dependiendo de cuál sea nuestra respuesta, y desde la perspectiva de la apertura a lo otro, habremos de contemplar esta despersonalización no como un peaje, sino como algún tipo de dejadez, incluso de liberación, si quisiésemos entenderlo de una manera positiva en la que dejamos marchar algo para convertirnos en otra cosa. Es la misma permisividad, la misma liberación o abandono que encontramos en el pensamiento surrealista. Una actitud que está dispuesta a dejarse llevar por aquello que tiene a su alrededor, sea un pensamiento, sea una conducta. Es una entrega a lo que nos rodea.

Al igual que en el pensamiento surrealista, la actitud del organismo que efectúa la mimetización no será sino la del *abandono*. Si en el surrealismo tal abandono se producía renunciando a la razón tradicional (hacia el sueño o la imaginación), ahora vendrá dado como una actitud. Esa actitud es la que impulsa (en el caso del animal) a ser igual que el medio. En el hombre, Caillois localiza un comportamiento semejante en ciertas figuras sociales. Ya sea porque la biología lo impone de forma defensiva o porque se toma la decisión de manera voluntaria, se produce una *despersonalización* de aquello que se es. Se renuncia, de forma impuesta o voluntariamente a aquello que singulariza y distingue. Caillois ejemplifica esta idea en su estudio sobre el clero, «Sociologie du clerc» (1939), donde explica que quien desea ser sacerdote renuncia a todo asunto mundano relegándolo a un segundo plano hasta desaparecer en la orden que lo acoge, dando prioridad a ésta sobre él mismo²⁴. Es lo que Caillois llama *despersonalización por asimilación al espacio*. «Todas estas expresiones sacan a la luz un mismo proceso: *la despersonalización por asimilación al espacio*, es decir, eso que el mimetismo realiza morfológicamente en ciertas especies animales»²⁵.

Tal y como ocurre en el mundo animal, intentar alejarnos de la manera en la que nos representamos para llegar a ese otro que se quiere ser supone adentrarnos en representaciones diferentes, dejarnos llevar, abandonarnos para formar parte de algo mayor, esto es, el medio que nos sostiene.

²⁴ D. Hollier, «Mimetisme et castration 1937», en Roger Caillois, *la pensée aventurée*, p. 81.

²⁵ R. Caillois, *op. cit.*, en *Minotaure*, nº 7, p. 9.

Tras asimilarnos al medio, el siguiente paso que podemos considerar es la integración. Volver a reunirnos, a hacernos uno con el todo. Integrándonos, logramos una ganancia pero acusamos (aún más si cabe) una ausencia. Reunirnos y ser uno con eso que inicialmente era lo otro, supone finalmente *desaparecer* en lo otro. Es el coste (o el beneficio, según sea el caso) por ser el medio o el todo en el que queremos convertirnos. Intentar transformarnos en aquello que representamos pasa por estar dispuestos a sacrificar aquello que somos. Si tenemos en cuenta el proceso, la asimilación y la integración acaban con la desaparición del sujeto que la lleva a cabo. Es una transfiguración que nos conduce a aparecer siendo otro. Aunque, como hemos visto, ponemos en juego una pérdida, las connotaciones con las que la interpretemos marcarán su éxito posterior. Se trata en última instancia de aparecer *en* lo otro, sin renunciar a la identidad, pero sí a la representación de la misma. ¿Es posible lograrlo o es nuestro ser prisionero de nuestro aparecer?

Seamos esclavos o no, la historia nos dice que, más allá del universo animal, existen tentativas para resolver la necesidad de integrarnos con el medio. Caillois no deja de señalar que, en términos representativos, este proceso se ha dado también en los hombres. En una de sus entrevistas, Caillois confesaba que en un primer momento su interés por el mimetismo venía dado por la conducta del animal que, en su opinión, sufría una especie de regresión cuando quería confundirse con el paisaje, o lo que es lo mismo, cuando realizaba un proceso que lo llevaba de lo animado hacia lo inanimado²⁶. En esa desaparición en un paisaje que es convertido en escenario, Caillois reconoce comportamientos humanos que pretenden lograr el mismo efecto que el del animal. Esto nos obliga a retrotraernos a determinadas teorías de corte psiquiátrico postuladas en Francia a principios del siglo XX. Caillois se referirá concretamente a la psicastenia en la que encuentra similitudes con el fenómeno del mimetismo.

Denis Hollier, en un artículo titulado «Mimetisme et castration 1937», nos acerca al término histórico psicastenia y cómo lo aplica Caillois a su reflexión.

²⁶ J. Worms, *op. cit.*, p. 73.

Hollier retoma el concepto del contexto histórico-social al que nos hemos referido, explicando que solía entenderse que, en esas enfermedades, se producía un desperdicio de sustancia egoísta, esto es, una especie de agotamiento depresivo cercano a la acedia. Esta es la idea que Caillois amplía y sitúa en el núcleo de sus estudios sobre el mimetismo. Se produce, sea en el insecto o en el hombre, un desgaste, una pérdida de esa energía que le impide seguir luchando por conservar su diferencia. «Las distinciones vitales se marchitan. La mantis, digiriendo a su macho, y los insectos miméticos, renunciando a distinguirse del medio donde ellos viven, son cada uno a su manera un ejemplo de ese momento donde los seres no tienen más energía de ser diferentes»²⁷.

La particularidad que se da en el hombre frente al animal es que en él se lleva a cabo un mecanismo voluntario para conseguir su fin. En ambos casos ese fin no es otro que salvar una distancia, superar la distinción con el medio envolvente. En el animal, tal y como afirma Caillois, esto ocurre de manera instintiva, impulsiva, pero el hombre necesita de una serie de mecanismos que le aíslan en tal elaboración. Veamos de cuáles se tratan.

2. 2. Modos de mimetizarse: travestismo, camuflaje, intimidación

Las tres funciones del mimetismo animal son el *travestismo*, el *camuflaje* y la *intimidación*. Cada una de éstas tiene sus particularidades. La primera de ellas, *travestismo*, ocurre en el mundo animal normalmente dentro de una misma familia, dentro de un mismo orden o en distintas familias y entre órdenes diferentes. La función del *camuflaje* utiliza accesorios exteriores, asmila rasgos y diseños del medio, bien sean asumidos bajo un contraste de color o produciendo una imitación de formas, colores, elementos vegetales o minerales del medio. Finalmente, la *intimidación* ocurre cuando la conducta está supeditada a poderes hipnóticos, como

²⁷ D. Hollier, *op. cit.*, en Roger Caillois, *la pensée aventurée*, p. 83.

pueden ser los círculos o elementos brillantes, cuernos o protuberancias que le permiten suscitar un efecto que aterrorice o fascine.

Cuando abordamos estos conceptos, uno de los objetivos principales para nuestro autor es hacernos ver que la finalidad de la supervivencia no es siempre el motivo por el cual un insecto (y mucho menos el ser humano) se somete a este tipo de cambios. ¿Es importante la cuestión de si el mimetismo existe con una función útil? Caillois nos presenta autores que defienden una y otra posición, afirmando en su mayor parte que los fenómenos miméticos se producen respondiendo a determinadas necesidades de supervivencia, mientras que otros subrayan que tal fenómeno no se debe a ningún fin concreto. Para ciertos autores, la finalidad o no del mimetismo supone un verdadero problema²⁸.

Desde el punto de vista de la apariencia, se trata de variaciones y cambios en conductas externas a los que se recurre sin un fin preciso y del que todos en alguna medida participamos. Para intentar demostrar que existe en los hombres un fenómeno mimético que podemos considerar igual que el que tiene lugar en ciertos animales, Caillois recurre a un ejemplo tan singular como el de la moda.

«Pero la moda en los hombres es también un fenómeno de mimetismo, de contagio oscuro, de fascinación de un modelo imitado sin causa. Es rápida y fantasiosa. Transforma el vestir, las artes, la literatura, todos elementos visibles y libres y constantemente modificables, mientras que, en los insectos, la variación se inscribe una vez más en el organismo, no es cuestión de iniciativa y, tan pronto adquirida, se perpetúa inmutable durante una longevidad que el ritmo humano no se representa sino difícilmente. Sé que todo o casi todo anima a manifestar que el término moda introduce únicamente una metáfora, casi un juego de palabras, y que disimula el misterio por un vano subterfugio. Sé que puede sorprender y que no podría ser

²⁸ Véase R. Caillois, *op. cit.*, en *Oeuvres*, p. 520. Caillois se refiere a determinadas discusiones sobre la capacidad mimética de ciertas mariposas que con tal ejercicio no sólo no obtienen ningún beneficio, sino que se convierte en un fenómeno inútil, en algunos casos incluso funesto, puesto que favorece y atrae a otras especies de las que estos insectos deben protegerse. Pese a que existen teorías a favor y en contra, podemos llegar a concluir que en algunas especies todo ocurre, según Caillois, como si esos cambios se debiesen a una moda que en lugar de llegar por estaciones, aparecen lentamente, de forma milenaria y que afecta a especies, no únicamente a individuos.

apoyada sin una investigación profunda. Pero es necesario primeramente romper con prejuicios vivaces y disociar la alianza nefasta y esterilizante que en el espíritu de los especialistas une tan estrechamente mimetismo y utilidad biológica, de tal manera que la mayor parte del tiempo no los conciben el uno sin el otro. Mi objetivo es ante todo orientar la búsqueda en una dirección nueva»²⁹.

Resulta curioso que nuestro autor se sirva de esta comparación. El fenómeno de la moda parece absolutamente lejano a cualquier pensamiento que tuviese lugar en filosofía más allá del estudio de las costumbres. Sin embargo, Caillois es capaz de trazar un puente y establecer un paralelismo bastante verosímil entre ambas ideas. Para ser justos, hay que reconocer que Caillois no acaba de analizar de forma absoluta tal problema, y prefiere sugerir que es una cuestión enigmática, pero sí le permite concluir de una manera rotunda que son transformaciones que no responden a ninguna necesidad biológica. En su explicación encontramos otro argumento que refuerza esta idea: el animal no toma iniciativa alguna en los cambios que produce, sin embargo en el hombre sí interviene su voluntad. Una vez más, el animal obedece a instintos e impulsos, mientras que en el hombre esta conducta es asumida mediante la imaginación.

«[...] es para intentar establecer que existe en el mundo de los seres vivos una ley de disfraz puro, una preparación a hacerse pasar por otro, claramente probada, indiscutible y que no es de ninguna manera reducible a alguna necesidad biológica derivada de la competencia de las especies o de la selección natural. El mecanismo permanece sin duda enigmático»³⁰.

²⁹ R. Caillois, *op. cit.*, en *Oeuvres*, p. 524. La posibilidad de que exista un objetivo utilitario para todas las estrategias de cambio implica introducir matices verdaderamente significativos. Si no existe un fin asociado a la supervivencia, todos estos cambios se situarán en un plano distinto, que es, precisamente, aquel que más interesa a Caillois.

³⁰ *Ibid*, pp. 524-525.

No resulta ajeno a Caillois el hecho de que esos medios para darnos en representación o para camuflarnos se encuentran presentes en el hombre y pueden detectarse con relativa claridad. Nuestro autor recordará, por ejemplo, aquellos relatos en las que se producen fórmulas y estrategias mágicas que nos hacen desaparecer, toda la literatura de la invisibilidad, y concretamente los sombreros o mantas que producen tal efecto. Pero también hace referencia a la historia (su historia más reciente) en la que los paracaidistas usaban determinados colores en el uniforme para pasar desapercibidos ante el enemigo y ante algunos animales en el bosque³¹. El gusto (o el interés) por ver sin ser vistos ha contribuido ampliamente a este fenómeno. Otra manifestación patente sobre ello se encuentra en el carnaval, en el universo del disfraz tal y como lo conocemos habitualmente, donde no se desaparece, sino que se trata de representar un personaje. Por último, nuestro autor reconoce un tercer rasgo muy específico en el mimetismo humano, como es el uso de la máscara, al que nos referiremos en diferentes ocasiones puesto que se encuentra presente en varias de las teorías de Caillois, como por ejemplo en los juegos y en la transformación de las sociedades. Aunque Caillois se refiere ampliamente a los tres modos de desarrollo del mimetismo, confiesa sentir mayor atracción por aquel que se produce buscando la invisibilidad y aquel otro que usa la máscara como elemento especialmente concreto y significativo en nuestras sociedades.

Es extraño constatar que las estrategias de representación que observamos tanto en el mundo animal como en el humano no pueden reducirse a una finalidad meramente dirigida a la supervivencia. A pesar de ello, la adaptación social se encuentra entre los objetivos a conseguir por los hombres. Nuestra apariencia, como estudiaremos en próximos capítulos, es un rasgo distintivo del ámbito al que pertenecemos. Del medio al que pertenecemos. Seamos de una especie o de otra, el deseo de formar parte de ella supone querer aparecer como un miembro de la misma. Observemos de qué manera.

³¹ J. Worms, *op. cit.*, pp. 76-77.

3. La apariencia y el medio: aparecer, desaparecer, demostrar

Esta distinción que nos presenta Caillois es, como hemos visto, el intento de adaptarse a un determinado medio, o más aún, de *ser* parte de un determinado medio. Pero, sobre todo, pasa por intentar salvar una distancia que se muestra como una diferencia. No es más que una táctica de acercamiento hacia algo que se quiere ser, hacia algo que se quiere conseguir. Caillois realiza la advertencia de que todas estas conductas tienden de alguna manera al engaño, sin el cual no se sostienen.

«Examinaré alternativamente estos tres géneros de fenómenos. Algunas observaciones son desde ahora útiles.

La primera es que descarto por principio todo eso que no es engaño en algún grado, en particular los colores semánticos, destinados a inculcar el recuerdo de una experiencia desagradable, recordando que el animal atacado está armado o que no es comestible. En efecto, me ocupo exclusivamente del mimetismo y no de la cuestión de la función de los colores en el mundo animal.

En segundo lugar, las rúbricas propuestas comportan indiferentemente ejemplos de mimetismo ofensivo y defensivo. No veo en ello más que ventajas, porque esos dos fines del mimetismo son frecuentemente indisolubles en la naturaleza: numerosos animales son a la vez cazadores y cazados»³².

Estas conductas miméticas son aplicadas por el animal tanto con fines defensivos como «ofensivos». Son estrategias basadas en el engaño que le comportan un fin determinado. A partir de esta idea, Caillois trata de hacernos ver que ese mismo mecanismo se produce en el hombre. Es decir, el hombre también utiliza el engaño para adaptarse al medio, defenderse de él o incluso obtener placer del mismo. La diferencia entre ambos es que mientras que el animal responde instintivamente a un estímulo o una situación determinada, el hombre tiene la capacidad de dominar tales técnicas, ponerlas en marcha cuando él estima oportuno, es decir, controlarlas y

³² R. Caillois, *Le Mimétisme animal* (1970), p. 19.

generarlas recurriendo a la imaginación y a las posibilidades que ésta nos ofrece. Quedémonos con la idea de que el animal (inevitablemente) actúa y el hombre representa. Estamos, a fin de cuentas, ante *modos de representación*. Modos y puestas en escena que logran su objetivo en la misma medida en la que manifiestan la separación con el medio que pretenden alcanzar.

Estas artes de mutaciones y representaciones que Caillois intenta aplicar a animales y a hombres tienen un sentido especial si las comprendemos a la luz de unas palabras del autor en una entrevista concedida al final de su vida. Detengámonos en la primera de las dos advertencias. Todos estos cambios implican un cierto engaño. Son artificios de los que el animal no tiene plena conciencia y que funcionan prácticamente de una manera instintiva, pero de los que el hombre sí tiene conciencia. Esta es la distinción entre ambos mundos que plantea Caillois:

«El insecto actúa sin poder comportarse de otra manera, mientras que el hombre se representa; es decir: el hombre es imaginativo, no es un autómatas. Y es esto lo que permite al hombre crear los mitos, los sueños, las poesías y todo tipo de imágenes que tiene frente a sí, la escultura, la pintura, etc., y, como consecuencia, frente a lo cual puede tomar una cierta distancia. Puede rechazar, controlar, modificar...»³³.

Insistamos en la idea de que donde el animal actúa el hombre se representa. Su capacidad imaginativa es la que permite que esto sea así. Con los accesorios que inventa para ello, con la forma en que se narra a sí mismo, el hombre crea un universo en el que puede actuar e intervenir según le plazca o le convenga. Entre esos adornos y elementos que favorecen la representación, destacaremos la máscara. Para Caillois el uso de la máscara es un rasgo común a la mayoría de las sociedades. El lugar que ocupa en ellas cobra gran trascendencia porque es un objeto distintivo que marcará el paso de un tipo de sociedades a otras³⁴.

³³ J. Worms, *op. cit.*, p. 70

³⁴ Volveremos sobre ello con más detenimiento en capítulos posteriores.

Creo que podríamos probar a establecer un paralelismo entre las propuestas que plantea Caillois sobre el asunto y las que realiza Jean Baudrillard años después en el contexto de su reflexión sobre el simulacro. La máscara implica transformación y camuflaje, ¿no estamos, a fin de cuentas ante una simulación? Baudrillard expone que la imagen se compone de cuatro fases: el reflejo de una realidad profunda; una segunda fase en la que se enmascara y desnaturaliza esa realidad; aquella otra que enmascara la ausencia de una realidad profunda; y, finalmente, la que no tiene nada que ver con la realidad y que es puro simulacro. En este proceso que manifiesta la trayectoria de un vaciado de su propio ser, de su propio significado para convertirse en pura apariencia, lo cual hace que ésta deje de existir porque no la podemos referenciar a un contenido ya desaparecido, convirtiéndose así únicamente en simulación. En el fondo de este proceso residen las transformaciones que Caillois nos presenta en el animal (y su respuesta automática) y en el hombre (desde su capacidad representativa)³⁵.

En ambos casos, la realidad (dando por sentado que existe una, única) es disfrazada en su representación hasta el punto de que también lo es su significado.

³⁵ Vistas ya las palabras de Caillois atendamos un momento a las de Baudrillard. Veamos si la capacidad de autoengaño puede comenzar por esa máscara que nuestro autor entiende común a todas las sociedades. El repertorio de imágenes sugerido por Caillois, encuentra un lugar para desarrollarse en las teorías de Baudrillard. «Las fases sucesivas de la imagen serían éstas:

- es el reflejo de una realidad profunda
- enmascara y desnaturaliza una realidad profunda
- enmascara la ausencia de realidad profunda
- no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro.

En el primer caso, la imagen es una buena apariencia y la representación pertenece al orden del sacramento. En el segundo, es una mala apariencia y es del orden de lo maléfico. En el tercero, juega a ser una apariencia y pertenece al orden del sortilegio. En el cuarto, ya no corresponde al orden de la apariencia, sino al de la simulación.

El momento crucial se da en la transición desde unos signos que disimulan algo a unos signos que disimulan que no hay nada. Los primeros remiten a una teología de la verdad y del secreto (de la cual forma parte aún la ideología).

Los segundos inauguran la era de los simulacros y de la simulación en la que ya no hay un Dios que reconozca a los suyos, ni Juicio Final que separe lo falso de lo verdadero, lo real de su resurrección artificial, pues todo ha muerto y ha resucitado de antemano». J. Baudrillard, *Cultura y simulacro*, pp. 13-15.

Todo ello implica, al menos así lo cree Caillois, un primer momento en el que la realidad se duplica. Se trata de un comportamiento que imita a otro porque quiere *confundirse* con el medio al que pertenece para llegar a *ser* el medio. También en el caso de Baudrillard, como hemos visto en Caillois, se produce una pérdida, esto es, la pérdida de la realidad a la que representan.

Tenemos la posibilidad de asimilarnos a la realidad, de integrarnos con ella y de ser ella. Podemos representarla, podemos inventarla. Nuestro recorrido pasa, como hemos visto, por máscaras, camuflajes y estrategias que nos conducen hasta ese fin. Intentamos trazar (nos en) una realidad en la que no somos hasta el punto de no distinguir donde empieza la máscara y dónde el verdadero rostro, si es que podemos considerarlo así. Tal y como afirma Gaston Bachelard, «al parecer la máscara realiza de una vez por todas la disimulación»³⁶.

Intentar negarnos a nosotros mismos (ya sea por estrategia de supervivencia, o por querer ser lo otro; seamos insecto o ser humano) hace que señalemos lo que somos, pero no lo que queremos ser. Algo que somos pero que nos esforzamos en no ser. Huimos de la representación que nos corresponde, la enmascaramos para forzar la representación a la que aspiramos, contrariando así nuestro propio referente. Y es entonces cuando damos otro paso más. La máscara quiere ser solo máscara y pierde la referencia. No es que la niegue, es que, llegados a este punto, sobrevenida la asimilación, no hay otra realidad a la que remitirnos. Hay sólo engaño, hay sólo simulacro. Porque aparecemos como lo que queremos representar, (a)parecemos (como) lo que queremos ser. Simulamos una realidad porque la (a)similamos. Y, entre tanto, en tal proceso, hemos dejado atrás nuestro referente de origen. Nos hemos convertido únicamente en aquello que simulamos, es decir, en pura representación, en pura apariencia. Obviamente no podemos asegurarlo con absoluta certeza, pero el sortilegio al que parece llegar Baudrillard no resultaría extraño al pensamiento de Caillois.

³⁶ G. Bachelard, *op. cit.*, p. 203.

Esas funciones del mimetismo en las que Caillois se detiene anuncian un modo de enfrentarse a la realidad que éste autor localizará en los insectos, pero que podría ser trasladado de alguna manera a la interpretación de la realidad en la que Baudrillard está pensando. ¿No podríamos pensar que esa representación de conducta es la misma de la que Baudrillard habla cuando piensa en nuestra realidad?

Disfrazar o enmascarar la realidad supone una actuación ya percibida por Caillois, un constante temor a la duplicidad de la realidad a través de la analogía, de la mimesis o de cualquier otro comportamiento que, pretendiendo introducirnos en el medio que nos rodea, tiene el efecto contrario de alejarnos. Se trata de la *reversión del signo* a la que se refiere Baudrillard y que podemos encontrar también en Caillois, porque lo que ambos pretenden es llamar la atención sobre los referentes y sus representaciones. La imagen de lo que se es, de lo que no se es y de lo que se quiere ser.

4. La duplicidad de la realidad

Si existe un episodio en la vida de Caillois que nos permite acercarnos hasta lo que significa la analogía, lo encontramos en la última etapa de su vida cuando compara su propia trayectoria vital a la del río Alfeo, que, tras llevar a cabo el recorrido de su curso, retorna a su origen.

En su caso, no es la primera vez que tal fenómeno ocurre. La analogía llega a provocar un tipo de representación paralela a la realidad que conocemos, hasta el punto de duplicarla. Ya hemos mencionado el *paréntesis*, o lo que es lo mismo, la etapa en la que Caillois aprendió a leer y las consecuencias que tuvo para su vida. Su despertar tardío a la lectura y su voracidad por la misma le llevaron a concebir una especie de duplicidad, una realidad, digámoslo así, en modo impreso³⁷.

³⁷ Volveremos sobre ello más adelante. Ahora lo mencionamos para hacer ver que esa duplicidad que personalmente se produce en Caillois desde la literatura también encuentra su correlato en el mimetismo.

Todos estos fenómenos de representación que acabamos de ver contribuyen a la idea de que la realidad se imita o se representa a sí misma de tal manera que parece superponerse una y otra vez. Es más, esa duplicidad que Caillois percibe se alimenta cada vez más y se forma dentro de un «envoltorio protector» que las favorece y las protege. «Porque la burbuja comprende también las universidades y las bibliotecas, los teatros y los museos, todo lugar de lectura y de espectáculo, todo germen de ideas y de invención, todo silo donde los hombres almacenan su saber y sus obras»³⁸.

Parece que los ejercicios representativos, se produzcan en animales o en seres humanos, lejos de esclarecer la realidad la dificultan, la entorpecen, colaborando en lo que nuestro autor considera una especie de ficción innecesaria y poco precisa que nos aleja de su comprensión y de su estado más primigenio, más salvaje y más espontáneo. Y es que esta otra realidad que se genera a partir de la primera es una realidad residual, secundaria y a la vez protectora de la que el hombre se ayuda para desarrollar su vida y su universo. Ante tal situación, y sin despreciar los logros conseguidos por el ser humano, Caillois se compara al caso ocurrido al propio Lord Chandos. El desconcierto, la extrañeza, la distancia con el significado y las palabras, la rotundidad y la cercanía de los objetos y los signos llegan a formar parte —tan sólo en cierta medida— de la vida de Caillois como lo harán del personaje de Hugo Von Hofmannsthal. Una de las figuras a las que recurre Caillois con mayor frecuencia es la de la analogía. La analogía (se aplique en el mundo de la literatura o en el real) pretende aclarar estableciendo similitudes y comparaciones. Sin embargo, no siempre logra el resultado deseado.

«La analogía no es la traducción de una armonía preestablecida. Es sobre todo la consecuencia simultánea de la limitación del mundo en formas elementales y de su riqueza combinatoria. La rima de las formas no es el indicio de ninguna bondad del universo. Aparece sobre todo como la marca de un universo “herido”, como la manifestación equívoca de un lujo y de una gratuidad. No constituye un principio de

³⁸ R. Caillois, *op. cit.*, en *Oeuvres*, p. 164.

explicación general, una iluminación del sistema, sino sobre todo un punto de oscuridad y de enigma»³⁹.

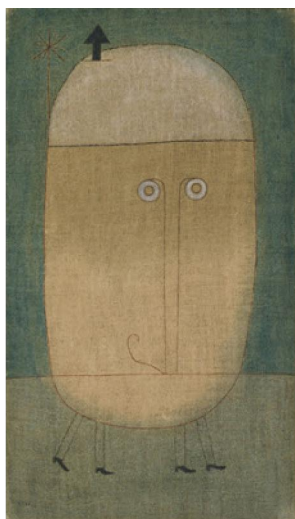
Lejos de aclarar, la analogía no es un reflejo tan aséptico y absolutamente fiel de la realidad. Más bien, en opinión del autor de *Babel*, pone de manifiesto lo defectuoso de la realidad de origen y aquella que de ésta surge. El autoengaño que estamos dispuestos a llevar a cabo, nuestra capacidad de narrarnos y contarnos, de inventarnos, a fin de cuentas, no es nueva y podría ejemplificarse mediante un instrumento que Caillois objetualiza en la máscara.

El final del siglo XIX y comienzos del XX no es ajeno al universo de las máscaras. El auge llevado a cabo por el arte primitivo y las Exposiciones Universales nos hablan de otras realidades escondidas y reveladas en la máscara.

Su influencia se hace cada vez más patente a lo largo del siglo debido al repertorio de problemas que se tratan en el mismo: la ruptura con la representación tradicional, la búsqueda de expresiones con mayor carga de autenticidad, de aquello que somos, la duplicidad entre lo que somos y lo que parecemos ser, nuestras verdades ocultas, entre otros aspectos, pueden ser interpretadas y asumidas mediante la máscara. Ella sugiere, esconde y revela todo ese imaginario.

Aunque seguramente podemos encontrar muchos otros ejemplos, quisiera detenerme en el que nos ofrece Paul Klee y sus máscaras, de las que podemos pensar que cambian a medida que lo hacen los acontecimientos. *La máscara del miedo*, fechada en 1932, esconde mucho más de lo que lo hace *Aquel que entiende* (1934), que oculta menos y muestra un rostro roto y algo desconcertante como lo es la realidad del momento.

³⁹ L. Jenny, *Roger Caillois, la pensée aventuree*, p. 5.



10. *La máscara del miedo*, 1932.
The Museum of Modern Art. Nueva York



11. *Aquel que entiende*, 1934.
The Metropolitan Museum of Art. Nueva York.

Realidades, apariencias, desapariciones, representaciones, máscaras, engaños... Adentrémonos en cómo se enfrenta Caillois a tales complejidades.

5. La resolución del conflicto: las *ciencias diagonales*

Explicar únicamente a través de la imaginación y de la analogía que existen lazos comunes entre el mundo de los insectos y el mitológico supuso para Caillois la necesidad de encontrar una ciencia que le permitiera cruzar ese puente al que antes nos hemos referido. Ante tal panorama de desórdenes representativos, Caillois se enfrenta a duplicidades, a encrucijadas y a numerosos elementos a los que no puede dar solución según su forma de concebir la realidad. Aunque esto suponga adelantarnos unos años en nuestro recorrido, debemos acudir hasta 1970 porque es en esta fecha cuando Caillois publica su *Sciences diagonales*. En ella, el autor propone

(quizá ya sin ser muy consciente de ello) una posible solución ante el problema que él mismo había formulado unos años antes.

Para introducirnos en su propuesta, habremos de comenzar reflexionando sobre dos teorías: la primera de ellas, extraída directamente del segundo principio de la termodinámica, es que la cantidad de entropía tiende a incrementarse en el universo. La segunda de ellas no es otra que la teoría de la selección natural de Darwin, en la que se concluye que sólo los mejor adaptados sobreviven. Así, Caillois intentará compatibilizar estas dos premisas para formular su «teoría». Por una parte, las adaptaciones que se den en las diferentes especies se dirigen a preservar de manera más efectiva la supervivencia de las mismas. Esto significaría que esos cambios responden a una manera de proceder que paulatinamente debería ser más precisa y ordenada. Por otra parte, el principio entrópico asociado al grado de desorden de un sistema resultaría incompatible con la afirmación anterior. En definitiva, Caillois intenta reconciliar el aparente binomio orden-desorden que convive en el universo. En el seno de este conflicto propone las «ciencias diagonales»:

«Las ciencias diagonales están por nacer, las cuales compondrían las aberraciones que los investigadores constatan aquí y allí en los compartimentos donde son contrarios a intervenir. Es posible, es probable que los mismos desórdenes que, aislados, los desvían, conjugados se iluminen mutuamente»⁴⁰.

Es decir, lejos de empeñarnos en búsquedas independientes y específicas que dividen al universo en pequeños sectores de estudio, debemos tratar de reunificar aquellos saberes precisamente en los puntos en los que muestran divergencias. ¿A qué se deben esas divergencias? ¿En qué basamos la diferencia entre las diversas ciencias? Caillois responderá que en la apariencias, o, más concretamente, en el rechazo de las apariencias, que hacen percibir como diferente la identidad que esconden.

⁴⁰ R. Caillois., «La Dissymétrie» (1973), en *Oeuvres*, p. 907.

«De ahí la idea de ciencias diagonales, que relacionarían a las investigaciones que sufren la fatalidad del aislamiento o que, debido a que se desarrollan en dominios en apariencias dispares, no han conocido jamás puntos de unión; sabemos bien, sin embargo, que la ciencia comienza con el rechazo de las apariencias y la búsqueda de la identidad profunda que ellas esconden»⁴¹.

Las diferencias ocultan identidades que se pierden en la apariencia. Según Caillois, ninguna realidad, sea cual sea nuestro modo de concebirla, ni las ciencias que de ellas se ocupan, están tan lejanas entre sí. Únicamente habremos de encontrar los puntos comunes que restablezcan esa conexión entre ellas. La diversidad, la aparente diferencia, es el engaño. Los animales adoptan apariencias distintas para parecerse a su medio; las personas siguen tendencias y modas que los integran en la sociedad; los minerales (concretamente Caillois se refiere a las dendritas) guardan en su interior formas que recuerdan a las composiciones de los árboles; conjuntos de cristal de roca se asimilan a la morfología de las estructuras del coral que, a su vez, parecen la réplica de la nervadura de las hojas o de los vasos que recorren el tronco de los árboles.... Pero, ¿hasta dónde podemos llevar estas analogías? Vincent Fleury, en un artículo denominado «Le demon de l'analogie», indica que en numerosos casos este mecanismo es reservado a las comparaciones realizadas dentro de la naturaleza. Pero Caillois no las aplica únicamente a las piedras o a los animales, sino que también se sirve de ella para dar explicación de las relaciones sociales y de las formas primigenias que éstas presentan. Es desde estas asociaciones y analogías desde donde nuestro autor comienza a esbozar sus inquietudes sobre el mito.

Para comprender cómo se genera tal inquietud en Caillois, debemos atender a un debate generalizado en los primeros años del siglo XX. Durkheim, Mauss, Malinowski y Lévi-Strauss estudian el «hecho social» y la posibilidad de que se ocupe parcialmente de la realidad o que deba participar de una mirada mucho más amplia y menos aislada. No se trata ya de si existe el hecho social o no, ni si hay algo

⁴¹ *Ibid.*, p. 908.

que trasciende al hombre, sino de que las corrientes estructuralistas puedan abarcar la realidad que pretenden estudiar confiriéndole sentido dentro de la globalidad. Este sería el objeto de los estudios de Caillois: mostrar que todos estos hechos sociales aislados, todas estas prácticas singulares que conforman la realidad, tienen significado en su singularidad y dentro de una globalidad mayor.

En opinión de Jean Michel Heimonet, *El mito y el hombre* fue un libro escrito aparentemente con dos objetivos: el primero de ellos, casi moralista, consiste en que Caillois intenta demostrar la coherencia del universo en la forma en la que nos lo representamos para hacerlo asimilable; el segundo de estos objetivos sería hacer ver que de los lugares más recónditos, física y conceptualmente hablado, se pueden encontrar fenómenos que permitan demostrar la primera de las premisas que acabamos de establecer, pero que, lejos de aclarar la posición del autor, continúan enturbiando su planteamiento⁴². Esto, que puede parecer un fracaso, es sobre todo una manera de demostrar, ante todo, las contradicciones existentes en la realidad que nos rodea y la riqueza que el análisis de éstas puede proporcionar. «El progreso del conocimiento consiste por una parte en apartar las analogías superficiales y en descubrir parentescos profundos, menos visibles tal vez, pero más importantes y significativos»⁴³. Las clasificaciones que se presentan como la mejor opción son excluyentes y rápidamente nos pueden llevar a dificultades. Sin embargo, se nos muestran como esenciales porque señalan cómodamente el objeto de estudio subordinándolo a una línea de investigación determinada.

La separación que se produce en el marco y en el contexto estructuralista pretende hacer uso de criterios de aplicación que constituyan un formato de rasgos comunes y formales que puedan aplicarse a diversos ámbitos más allá del contenido que en ella se desarrolla y respetando las circunstancias singulares de cada uno de los espacios de aplicación. El estructuralismo pretende salvar las divergencias entre los hombres haciendo uso de unos mismos criterios que constituyan un armazón de

⁴² J. M. Heimonet, «Des “mythes humiliés” aux “mythes triomphants”», en Roger Caillois, *la pensée aventuree*, pp. 101-112.

⁴³ R. Caillois, *op. cit.*, en *Oeuvres*, p. 479.

rasgos comunes y formales que puedan ser aplicados a las diferentes culturas. Sin embargo, lejos de colaborar en el proyecto que autores como Caillois tienen en mente, lo que se favorece es la división de las ciencias y el nacimiento de nuevas especialidades que son recibidas a lo largo de todo el siglo XX. Este es el objetivo contra el que lucha nuestro autor. Todas esas especialidades no deben tender a distanciarse, sino más bien a unirse. Seguramente de una manera más que sorprendente esta era la idea que estaba en la cabeza del autor de *Bellone ou la pente de la guerre* cuando intentaba hacernos ver que se podía trazar un puente entre la biología y la sociología, entre animales y humanos:

«Sé, como todo el mundo, el abismo que separa la materia inerte de la materia viviente. Pero imagino también que la una y la otra podrían presentar propiedades comunes tendentes a restablecer la integridad de sus estructuras, que ya se trate de materia inerte o viva. [...] Sin embargo, los veo a los dos sumisos a la misma leyes del desarrollo espiral»⁴⁴.

Aparece así otra de las imágenes icónicas en Caillois: la espiral. El giro que ésta realiza al mismo tiempo que la dependencia de todas las líneas circulares que la componen (siendo una sola), añadido al crecimiento inherente a su composición, hacen que Caillois la utilice como metáfora del universo. Según el autor, en ella confluyen las dos leyes fundamentales que lo contienen: la simetría y el crecimiento. Orden y expansión se unen para participar en el desarrollo de la naturaleza tal y como podríamos conocerla si atendiésemos a ella desde una perspectiva global.

Las ciencias diagonales responden a esta necesidad, es decir, a la idea de Caillois de atender a las *démarches transversales de la nature*, a esos pasos que la naturaleza da y que quedan desapercibidos por la ceguera que nos encierra en nuestro propio estudio, lo que conlleva un conocimiento tan especializado como parcial de la realidad. El propio autor reconoce en un ejercicio de autocrítica que su interpretación puede adolecer de antropomorfismo, porque su análisis incluye aplicar a toda la

⁴⁴ *Ibid.*, p. 481.

realidad valores y creencias desde la perspectiva humana, sin reconocer que existe un mundo más allá del mundo humano. Pero Caillois entiende que tratar de luchar contra ese antropomorfismo supondría volver a parcelar el universo en representaciones específicas, heterogéneas y parciales del mismo. Es preferible asumir esa realidad e intentar buscar y detectar en ellas las complicidades que no se nos muestran en las apariencias y que nos revelan las uniones por las que podemos volver a trazar ese mapa global de universo.

Una de esas vías transversales habrá de conducirnos al objeto de nuestro próximo capítulo, que consistirá en el estudio de la idea de lo sagrado en Caillois. Como hemos observado, el mimetismo puede realizarse, entre otros procesos, mediante el añadido de una serie de elementos accesorios que juegan un papel de gran relevancia porque contribuyen a salvar esa distancia, señalando además el camino por el que podemos encontrar la unión entre las dos esferas. Por eso Caillois no deja de preguntarse por la máscara y su uso en las diferentes sociedades, o, lo que es lo mismo, aplicará sus ideas de ciencias diagonales desde el mundo animal hasta las relaciones que llenan el mundo humano⁴⁵.

Aunque el azar y la necesidad parecen gobernar de modo irreconciliable el discurrir de la vida, nuestro autor reconoce, en el «reparto de tareas del universo» y su forma de permanecer como un todo único, la variedad en la unidad, donde existen dos planos opuestos que se pueden constituir y desarrollar sin que exista ruptura alguna. Es más, lejos de causar cualquier ruptura o desconcierto, lo que habrá de producirse es equilibrio. Desde esta perspectiva, Caillois nos ofrece esta definición:

«Poco a poco se me impone la distinción siguiente: asimetría, el estado que precede al establecimiento de un equilibrio, en el caso de una simetría; disimetría, el estado que sigue a la ruptura de un equilibrio o de una simetría mientras que deja conjeturar o inducir el orden rechazado, es decir, apareciendo claramente como una intervención ulterior, desorden convertido en necesario o modificación premeditada»⁴⁶.

⁴⁵ Véase A. Lasserra, *Il nesso analogico nell'opera di Roger Caillois*, pp. 127-128.

⁴⁶ R. Caillois, *op. cit.*, en *Oeuvres*, p. 909.

Todas estas posibilidades de modificación que hemos visto no quedan descompensadas ni suponen una perturbación de la realidad ni de sus significados. Más bien, al contrario, este juego representativo se produce como una estrategia de actuación prevista, en la que quien la ejerce desarrolla una serie de estrategias hasta conseguir la apariencia de realidad que se persigue. Tales estrategias exploran las afinidades entre mimetismo y mitología humana. Las relaciones entre el hombre y el universo del que forma parte tampoco escapan a esa composición que él mismo ha forjado. Caillois nos presenta cómo se gestan tales relaciones en una esfera tan relevante para el hombre como la de lo sagrado, en la que recalaremos a continuación.

III. *L'HOMME ET LE SACRÉ*

Caillois publica en 1938 *Le mythe et l'homme*, y tan sólo un año después nace otra de sus obras más importantes, *L'homme et le sacré*¹. Entre ambas obras es fácil detectar una serie de problemas comunes (los mitos, lo sagrado, la magia, la organización de las sociedades) que son abordados por su autor desde una perspectiva que se aleja del surrealismo y que pretende ser más cercana a la metodología de estudio de las ciencias sociales. Tales publicaciones son el resultado de una serie de reflexiones que tienen lugar en el contexto del nacimiento y desarrollo del *Collège du Sociologie*. Asistimos al inicio del viraje intelectual de Caillois, en el que se perciben con claridad la influencia de autores como Émile Durkheim o Marcel Mauss, y donde comenzarán a definirse muchas de sus inquietudes posteriores.

1. Lo sagrado y lo profano como ámbitos recíprocamente excluyentes

Como acabamos de mencionar, en el año en el que estalla la segunda Guerra mundial, se publica *L'homme et le sacré*. Esta obra pretende abordar el estudio que

¹ Ambos trabajos reúnen una serie de artículos («La mante religieuse»; «Mimétisme et Psychasthénie légendaire»; «Paris, mythe moderne»; «L'ambiguïté du sacré», etc.) en los que es fácil percibir cierta continuidad en los problemas por los que el autor se interesa, aunque cambiará el tratamiento de los mismos.

enuncia su propio título, pero desde una perspectiva diferente al modo en el que habitualmente se ha llevado a cabo. Su reflexión sobre lo sagrado y lo profano no pasa por una presentación o una definición explícita y desarrollada sobre el asunto, sino que se limitará a explicar una serie de relaciones que componen y caracterizan «lo sagrado» siguiendo el binomio de la contradicción en la que un concepto encierra al otro. Con ello pretende, entre otras cosas, huir de definiciones excesivamente generales que poco aportan verdaderamente al estudio de este asunto y que más bien se dispersan en datos.

«En estas condiciones, me he resignado a describir únicamente *tipos de relaciones*. Era lo más franco, aunque no lo más prudente. Con esto, el aspecto esquemático y dialéctico de la obra se acentúa indudablemente de forma extrema; he sido ambicioso por necesidad: no pudiendo emprender el estudio de la inagotable *morfología* de lo sagrado, me he visto en el caso de intentar exponer su *sintaxis*»².

Conviene recordar que Caillois fue alumno de Marcel Mauss en la *École Pratique des Hautes Études*, de ahí que su obra se encuentre ampliamente influenciada por las teorías de su profesor sobre este asunto. Podríamos reconocer la primera de esas influencias en la manera en la que Mauss reclama a la sociología que se ocupe de algo más que del análisis de los hechos y las prácticas de los diferentes grupos sociales, y no dejar a la psicología social las relaciones que se establecen entre los individuos y las sociedades de las que forman parte³.

² R. Caillois, *L'homme et le sacré* (1939), p. 17.

³ M. Mauss, «Les fonctions sociales du sacré», en *Oeuvres*, Vol. I. p. 36. Caillois reconocerá esta influencia no sólo a lo largo de su obra sobre lo sagrado, sino de forma muy explícita en un artículo que a modo de necrológica escribe en 1950. «Detestaba la profundidad y las hipótesis, las causas lejanas y absolutas, como el sexo o la economía, por las cuales no es demasiado fácil explicarlo todo indiferentemente, y las conjeturas ligeras que son siempre fáciles de avanzar y que son casi imposibles de verificar. Veía claramente que son las fuentes de los falsos profetas y de un aumento de confusión en un mundo confuso ya en exceso. Buscaba establecer verdades incontestables y claras, perfectamente evidentes. Supo innovar con imprudencia y fundar con solidez. Su obra no es solamente para mí una herencia, es desde el principio una palabra de autoridad». R. Caillois, «*Marcel Mauss*», en *Rencontres*, p. 27.

Como vemos, lo sagrado es para nuestro autor una cuestión de relaciones más que de conceptos; a través de ellas se puede hacer ver también el dinamismo de la idea. Para Caillois lo sagrado no es algo inmóvil, inherente e inmutable, sino que, más bien al contrario, puede ser fluido y entendido en analogía a una energía que puede o no encontrarse en aquello que nos rodea. Esas relaciones se establecen fundamentalmente en términos dialécticos entre lo externo y lo interno. La manera en la que lo sagrado se presenta individualmente en el hombre religioso lo conduce y dirige íntimamente en sus acciones. Al mismo tiempo, existe un medio externo a esa conciencia íntima en el que es mi conducta la que se compromete y que no necesariamente participa de aquellos dictados que gobiernan mi comportamiento.

«Estos dos mundos, el de lo sagrado y el de lo profano, sólo se definen rigurosamente el uno por el otro. Ambos se excluyen y se suponen recíprocamente. En vano se intentará reducir su oposición a cualquier otra: se ofrece como un verdadero *dato inmediato de la conciencia*. Se la puede describir, descomponerla en sus elementos y teorizar sobre ella. Pero no está al alcance del idioma abstracto el definir su cualidad propia, como no lo está tampoco el formular la de una sensación. Así, lo sagrado aparece como una categoría de la sensibilidad»⁴.

Consciente de este problema, Caillois reformula su propuesta inicial para entender lo sagrado en elementos muy sencillos, pero bastante esclarecedores. De tal modo, se refiere a lo sagrado como un «verdadero dato inmediato de la conciencia». Es decir, se trata de una información que afecta directamente a nuestra conciencia en el sentido más amplio de la palabra, pero que no podemos definir únicamente con la interpretación o los conceptos que nos proporciona la razón. Por este motivo, nuestro autor da un paso más y afirma que «lo sagrado aparece como una categoría de la sensibilidad».

El juicio y el entendimiento harán su tarea en lo que se refiere a la comprensión, pero en el caso de la aprehensión habremos de someter lo sagrado (y

⁴ R. Caillois, *op. cit.*, p. 24.

por definición también lo profano) a la sensibilidad. No resulta extraño que las sensaciones y emociones que despierta en nosotros (o no) el hecho religioso no puedan someterse al mismo criterio que las de una lógica aséptica que se someta únicamente a la razón. Estos motivos hacen que sea necesario un soporte, una infraestructura que dé viabilidad y en la que lo sagrado se desarrolle. Tal estructura vendrá proporcionada por el fenómeno de la religión, sea esta concebida en lo que podríamos considerar su pensamiento inicial, en la forma de mitos, o en lo que parece una estructura más desarrollada, tal y como la encontramos a día de hoy.

Pero, a decir verdad, uno de los aspectos más relevantes sobre esto no es (o no es sólo) el surgimiento de lo sagrado bajo el ámbito de la religión, sino que, por definición, también lo profano hace su aparición. Lo profano es todo lo que, sencillamente y con relación a tal idea, no es lo sagrado. Es lo otro que rechaza, que se opone o que se encuentra fuera de lo sagrado. Sin embargo, como hemos visto, se integran la una a la otra. Así, en última instancia podemos afirmar que lo sagrado y lo profano responden a dos actitudes que necesitan de dos *medios* para desarrollarse.

2. Modos, actitudes y espacios

Nuestra actitud debe ser acorde con el espacio y las personas con las que nos encontramos. Un comportamiento determinado significará y señalará no ya nuestro modo de actuar, sino el espacio y el objeto al cual va dirigido y en el que nuestro comportamiento se realiza.

Dependiendo de que nos encontremos en uno u otro ámbito, habrá de encontrarse una correspondencia en nuestra conducta. Y, en la dirección contraria, podríamos decir que nuestra actitud señalará como sagrado el espacio o el objeto al que se dirija y en el cual se desarrolle. Se establece una dialéctica entre diferentes órdenes en los que esencialmente existen modos, actitudes y espacios de compromiso hacia-con lo sagrado y otros en las que se produce una liberación de ese compromiso que, no olvidemos, es asumido voluntariamente por quien posteriormente lo ejerce. Mircea Eliade afirma:

«que lo *sagrado* y lo *profano* constituyen dos modalidades de estar en el mundo, dos situaciones existenciales asumidas por el hombre a lo largo de su historia. Estos modos de ser en el Mundo no interesan sólo a la historia de las religiones o a la sociología, no constituyen un mero objeto de estudios históricos, sociológicos, etnológicos. En última instancia, los modos de ser *sagrado* y *profano* dependen de las diferentes posiciones que el hombre ha conquistado en el Cosmos; interesan por igual al filósofo que al hombre indagador ávido de conocer las dimensiones posibles de la existencia humana»⁵.

Esta es la idea que comparte Caillois, porque no debemos perder de vista que su interés también será global. Es todo el universo y nuestra interpretación del mismo lo que se ve implicada en él. Esta manifestación de lo sagrado esconde su particular constitución.

«Lo sagrado pertenece como una propiedad estable o efímera a ciertas cosas (los instrumentos del culto), a ciertos seres (el rey, el sacerdote), a ciertos lugares (el templo, la iglesia, el sagrario), a determinados tiempos (el domingo, el día de pascual, el de navidad, etc.). No existe nada que no pueda convertirse en sede de lo sagrado, revistiendo así a los ojos del individuo o de la colectividad un prestigio inigualable»⁶.

Es decir, *a priori*, cualquier objeto o persona es susceptible de convertirse en sagrado. Sólo es necesario, tal y como veremos, que adopte lo que podríamos llamar una sensibilidad existencial determinada y la desarrolle en consecuencia para que esa transformación lleve a cabo. Al contrario de lo que ocurriría con la conducta animal o a nosotros mismos respecto al medio, «el ser objeto consagrado puede no sufrir ninguna modificación aparente. Sin embargo, su transformación es absoluta»⁷.

⁵ M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano* (1957), pp. 21-22.

⁶ R. Caillois, *op. cit.*, pp. 24-25.

⁷ *Ibid.*, p. 25.

La apariencia no tiene por qué cambiar. Sin embargo, la alteración simbólica es completa. Lo que podíamos considerar hasta entonces como un simple objeto se llena de un significado diferente. En este caso, el coste no lo soporta de manera absoluta la apariencia. Lo que cambia no es el modo en el que se presenta, lo que cambia es aquello a lo que representa. Su apariencia sigue siendo la misma, no se produce cambio alguno en su imagen, tan sólo en lo que ésta simboliza.

Al examinar el hecho de que el mundo animal, y a veces también el humano, trataba de transformarse con el medio, encontramos que una de las motivaciones es esperar de quien percibe aquello una conducta invariable. Es decir, al tratar de mimetizarnos o de aparentar ser aquello con lo que quisiéramos confundirnos, la conducta de los que perciben tal transformación, *a priori*, habrá de ser la misma, no implicará ningún cambio. Si la modificación de la apariencia se cumple, quien nos percibe sólo debería ver el medio, la transformación pasaría absolutamente desapercibida. Por el contrario, en el caso de lo sagrado se dan las circunstancias opuestas. La apariencia no cambia, pero su representación ha quedado absolutamente marcada y transformada. La primera prueba de ello es que nuestra conducta respecto al objeto en cuestión se modifica.

La misma apariencia, pero la transformación de una conducta. La representación y su relación con nuestra sensibilidad han cambiado. El modo en el que somos respecto a ella, y ella respecto a nosotros, contribuye al significado que el objeto tiene para nosotros, y esta lectura puede detectarse muy claramente atendiendo a lo que evidencia nuestro comportamiento.

Cuando años después Mircea Eliade nos habla del concepto de *hierofanía* se está refiriendo igualmente a esta idea que ya observamos en Caillois. Lo sagrado puede mostrársenos en todo lo que hay a nuestro alrededor. Una piedra, un libro, un objeto cualquiera manifiesta lo sagrado cuando participa de él. Sin embargo, no deja de ser el objeto que inicialmente es. Aparentemente, en su percepción inmediata, nada es diferente. Hasta que dicho objeto cambia ante nuestra mirada seguramente porque cambia nuestra aprehensión sensible de él. En nuestra categoría de juicios de valor

adquiere unas dimensiones y unas connotaciones que hacen cambiar a aquel objeto que se nos ofrecía como un objeto aparente y sensiblemente inerte.

«Para denominar el acto de esa manifestación de lo sagrado hemos propuesto el término de *hierofanía*, que es cómodo, puesto que no implica ninguna precisión suplementaria: no expresa más que lo que está implícito en su contenido etimológico, es decir, que *algo sagrado se nos muestra*. Podría decirse que las historias de las religiones, de las más primitivas a las más elaboradas, está constituida por una acumulación de hierofanías, por las manifestaciones de las realidades sacras. De la hierofanía más elemental (por ejemplo, la manifestación de lo sagrado en un objeto cualquiera, una piedra o un árbol) hasta la hierofanía suprema, que es, para un cristiano, la encarnación de Dios en Jesucristo, no existe solución de continuidad. Se trata siempre del mismo acto misterioso: la manifestación de algo “completamente diferente”, de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo “natural”, “profano”»⁸.

En conjunción con lo que afirma Caillois, se nos muestra lo sagrado porque nuestra actitud cambia respecto a dicho objeto. Es nuestra sensibilidad la que lo percibe transformado, al tiempo que continúa siendo un simple objeto. Todo ello tendrá su correlación en una actitud reverencial que obedece a esa sacralidad. Si el objeto en cuestión no se ve arropado por esa actitud, por ese espacio y por ese tiempo, es que no hemos advertido que dicho objeto deba tener una dimensión diferente en nuestras categorías de la sensibilidad, por lo tanto, nuestra actitud hacia él será la que podamos tener hacia un objeto cualquiera.

Lo sagrado puede quedar perfectamente integrado en lo cotidiano siempre y cuando lo entendamos como tal. Objetos, circunstancias, lugares, etc., pueden verse afectados por ello, ya sea para afirmarlo o para negarlo. Esto implica además de lo ya visto que la *distancia* respecto a lo sagrado se reduce en su revelación, al tiempo que se genera. En lugar de buscar en templos y figuras alejadas (aunque al tiempo

⁸ M. Eliade, *op. cit.*, p. 19.

cercanas) de la realidad en que vivimos, Caillois destaca la posibilidad de que lo sagrado se encuentre en lo más inmediato.

En un estudio titulado *Les secrets trésors*⁹, Caillois hace una reflexión en la que trata de equiparar la idea de tesoro a la de los objetos procedentes del mito o del ámbito de lo sagrado. Debemos atender al hecho de que el concepto de tesoro con el que se establece el símil es el mismo que puede entenderse desde la perspectiva de un niño. Para un niño, un tesoro no implica necesariamente riqueza, significa algo preciado y secreto a lo que se concede una estimación especial. Son objetos privilegiados que tienen una especie de aura que los define como tales. Esos objetos son encerrados, ocultados y cuidados con especial recelo. Tienen un hermetismo que demuestra la importancia de lo que guardan y encierran.

No podemos conseguir un verdadero tesoro con meras riquezas. El contexto que los ha hecho llegar hasta nosotros es también particular, como el imaginario que representan y potencian. Encierran un universo en sí mismos que va más allá del que nos rodea y que con frecuencia se nos presenta como un gran misterio. Son un secreto en el que se representa un universo accesible únicamente a los elegidos.

En la misma línea, merece la pena recordar el punto de vista ofrecido por Michel Leiris durante una de las sesiones celebradas en el *Collège de Sociologie*. Este autor plantea la búsqueda de los rasgos que definen lo sagrado, en aquellos ámbitos y objetos cotidianos que nosotros mismos reinauguramos como sagrados. Se trata de recorrer el camino que va desde lo que en su sencillez parece no sólo profano, sino indiferente, hacia ese otro ámbito lleno de complejidades que es lo sagrado, para así intentar establecer el camino que nos lleva hasta ello, la manera en la que se nos revela e incluso las características esenciales que le otorgamos desde el momento en el que lo consideramos como tal. Caillois lo expresa de la siguiente manera:

⁹ Este estudio aparecerá publicado en Méjico en 1943 formando parte de una obra titulada *La Comunión des Forts*. Aunque ésta sea su primera publicación (después será reeditado nuevamente en *Instincts et société*, 1964), en su temática podemos percibir problemas tratados por Caillois durante su etapa anterior, como puede ser el de la preocupación por lo sagrado.

«Aquí no se trata de definir mi escala de valores —cuya cima ocuparía lo que para mí es más grave y más sagrado, en el sentido usual de la palabra— se trata más bien de buscar a través de algunos hechos muy sencillos, tomados de la vida cotidiana y situados al margen de lo que constituye hoy lo sagrado oficial (religión, patria, moral); de descubrir por medio de algunos hechos menudos, cuáles son los rasgos que podrían permitir caracterizar cualitativamente mi idea de lo sagrado y ayudar a fijar el límite desde el cual sé que ya no me muevo en el plano de las cosas ordinarias (fútiles o serias, agradables o dolorosas), sino que he entrado en un mundo radicalmente distinto, tan diferente del mundo profano como lo es el fuego del agua»¹⁰.

Con estas palabras, Michel Leiris relata el carácter de lo sagrado en su modo de representación más inmediata. Objetos de su padre que simbolizan su autoridad, ciertos lugares que comparte con sus hermanos y que significan la complicidad, la habitación de sus padres que supone un santuario... El santuario, la autoridad, la complicidad, ¿no son caracteres que conforman lo sagrado? Esos rasgos y guiños que encontramos en lo cotidiano son los que marcan el camino de búsqueda hacia lo sagrado. Así, el ámbito en el que se produce lo sagrado, sus medios y sus modos se revelarán dentro de lo cotidiano, porque es nuestra actitud hacia ello la que lo señalará como algo extraordinario. La representación que nos hagamos de lo sagrado marca nuestro entorno. Transformaremos en sagrado aquello que de una forma determinada (conscientes de ello o no) consideremos como tal, y esto habrá de reflejarse a través de unas prácticas que se diferencian, a la vez que se integran, en nuestra realidad más inmediata.

Y es que, (al igual que ocurría con el mimetismo), tan importante o más será el medio en el que lo sagrado se desarrolla. Porque necesariamente, para que lo sagrado tenga lugar, para que se produzca la relevación, es necesario que ocurra dentro del ámbito de lo profano. Habremos de tener entonces dos aspectos en cuenta: la forma en la que produce y el contexto en el que sucede.

¹⁰ D. Hollier, *El Colegio de Sociología* (1982), p. 42.

3. Vinculaciones con lo sagrado: la magia, el mito y la fiesta

Alguna de las críticas que pueden hacerse a Caillois es, precisamente, la idea de que no expresa con claridad qué es lo sagrado, colocándolo en un nivel similar al del sueño o lo fantástico. Sin embargo, desde otra perspectiva, lejos de ser algo criticable, es un planteamiento posible, ya que si rastreamos en la historia de lo sagrado podemos encontrarnos inmersos en ámbitos como el de la magia o el mito. Conceptos tan confusos como éstos participan ampliamente del concepto y de las connotaciones semánticas y culturales de lo sagrado.

3. 1. La magia

Es habitual que en los orígenes de cualquier civilización encontremos rasgos asociados a la magia. Ante situaciones que nos son extrañas o adversas acudimos a ideas más o menos confusas que se sitúan en un estadio previo a la religión y que transcurren de un modo casi paralelo al mito. *«La brujería, o —lo que viene a ser lo mismo— la creencia en la brujería, no sabría explicarse sino sobre el hecho de que reposa sobre un dato que desborda los límites de la especie y que le son anteriores»*¹¹.

No debería sorprendernos el hecho de que en determinadas condiciones, en periodos históricos pasados, en circunstancias especiales, llegamos a afrontar situaciones que nos son extrañas o adversas recurriendo a estrategias entre las cuales tiene sus orígenes la magia. La magia tiene un carácter representativo fuerte. Son prácticas concretas que requieren de un artífice, de técnicas, de conocimientos... Existe una figura, la del mago, que lleva a cabo toda esa representación, independientemente de que nos sea lícito o no asistir a ella. La consecuencia que más nos interesa destacar de ello es que la forma de relacionarse con el resto de individuos se realiza de un modo diferente. El mago no inventa una narración, sino que aprende

¹¹ R. Caillois, «Méduse et Cie», en *Oeuvres*, p. 543.

una serie de conocimientos reservados. Son técnicas, rituales, palabras, etc., que sólo él conoce y que le confieren el carácter de autoridad ante el resto de los individuos. «Hay, como hemos dicho, en todo rito tanto de magia como de religión, una misma fuerza mística, que en otro tiempo se había cometido el error de llamar mágica».¹²

Tanto el mito como la magia y la religión se encuentran fundamentados sobre una categoría de juicios de valor sobre la que asientan su raíz común. Recordamos, por lo tanto, lo que afirmábamos sobre mitos como el de la mantis religiosa: las personas sienten, juzgan, creen, valoran individualmente, pero, posteriormente, participan de una conciencia común en la que se encuentran confundidas sensaciones, ideas, necesidades afectivas, inquietudes, etc., y que se desarrollan en el marco de una colectividad, pese a que esta parece que requiere siempre de una mayor contribución de racionalidad que de emociones y sentimientos¹³. Con otras palabras, contamos con ideas afectivas que se generan individualmente, pero de las que también participamos colectivamente¹⁴.

«Pantomima, arrebato, fascinación, emisión de un ruido extraño e inquietante, son obras de brujo. Pintado de colores vivos o de blanco, decorado, enmascarado, gesticulante sobre zancos que lo engrandecen como la mantis se engrandece levantada sobre sus patas traseras, o bailando, convulsionándose, haciendo resonar la churinga o la carraca, celebra una liturgia terrorífica. He tenido, en el transcurso de otro estudio, la ocasión de insistir sobre la importancia de la máscara y del frenesí en la historia del hombre. Resumo aquí los datos del jeroglífico, tales como yo he creído poder definirlos»¹⁵.

¹² M. Mauss, *Oeuvres*, Vol. I, p. 23.

¹³ También Eliade se hará eco de esta circunstancia, advirtiendo la vinculación y la fuente de información que para psicólogos y psicoanalistas encuentran en la religión. «En efecto, no se tarda en constatar que el enorme dominio de la historia de las religiones constituía una mina inagotable de elementos de comparación con el comportamiento de la psique individual o colectiva, comportamiento estudiado por los psicólogos y los analistas». M. Eliade, *Images et symboles*, p. 36.

¹⁴ Véase M. Mauss, *Oeuvres*, Vol. I, p. 31.

¹⁵ R. Caillois, *op. cit.*, en *Oeuvres*, p. 545.

Si veíamos que podíamos establecer un paralelismo entre determinadas conductas miméticas y algunas de las presentes en el hombre, la magia no se prestará menos. Ese comportamiento más o menos estridente o histriónico responde a un problema concreto que se resuelve realizando un ritual, mediante una ejecución que nos convierte o nos ayuda a transformarnos.

A pesar de todo, la magia no tiene la misma acogida ni la misma representación que el mito. Como el propio Caillois afirma en *L'homme et le sacré*, la magia responde de una manera más desordenada a las inquietudes humanas. No existe una narración continua, esto es, una historia, sino que está más limitada a la acción del ritual concreto. Podemos afirmar que por estos motivos la magia se presenta de una manera más aislada, en representaciones concretas que responden igualmente a problemas específicos.

Así, la presentación que Caillois hace del mito arranca de una oposición: la oposición entre la religión y la magia. Aunque son consideradas como antitéticas, no han de entenderse como necesariamente incompatibles. De hecho, es muy probable que existan ciertos estadios primitivos, previos a la socialización tal y como la entendemos hoy día, en la que ambos aspectos hayan convivido, e incluso convivan, sin que necesariamente se excluyan.

«El paso a lo social es posible en todos los niveles de la construcción: hemos visto que habíamos opuesto la religión y la magia como una actitud de sumisión a una actitud de recurso a la obligación; los sociólogos, por el contrario, los oponen como dos uniones de fenómenos. La una “sistemática, ordenada, obligatoria”, la religión; la otra, “desordenada, facultativa o criminal”, la magia. No es seguro que estos dos puntos de vista sean incompatibles. Al contrario, es fácilmente concebible que una cierta actitud mental se acompañe comúnmente de un comportamiento determinado ante la mirada del grupo social, sea la que ella conlleve, sea la inversa, se encuentra acarreada por la situación del individuo en la sociedad y por sus reacciones inmediatas frente a ella»¹⁶.

¹⁶ R. Caillois, *op. cit.*, p. 12.

Religión y magia se presentan en un plano en el que ambas son generadas por el hombre como parte de sus inquietudes íntimas, emocionales y afectivas, que determinan la actitud de un individuo y de la sociedad en la que se integra y cómo se integran, esto es, como se desarrolla su actitud en ese cuerpo social. No es de extrañar que de entre esa enumeración de rasgos comunes podamos encontrar la función que la imaginación realiza como categoría de la sensibilidad activa, tanto en su elaboración como en la aprehensión de los problemas y conductas que venimos analizando. Aunque con algunas matizaciones, también podemos encontrar en esta idea la influencia de Marcel Mauss:

«Pero existe un grupo considerable de fenómenos religiosos donde el doble carácter sagrado y social de los ritos y de las creencias no aparece a primera vista. Es la magia. Para generalizar los resultados de nuestro trabajo sobre el sacrificio, y también para verificarlos, es necesario asegurar que ella no constituye una excepción. La magia nos presenta un conjunto de ritos tan útiles como los del sacrificio. Pero le falta la adhesión formal de la sociedad. Ellos se practican fuera de ella y ella la separa. Es más, sacrílegos, impíos, o simplemente laicos y técnicos, no tienen en principio el carácter sagrado del sacrificio»¹⁷.

Quizá lo que convendría destacar es que en la representación de esas energías que supone la magia Mauss no encuentra un elemento que sea lo suficientemente fuerte como para cohesionar la sociedad, sino que más bien contribuyen a la exclusión del ámbito social. Podríamos preguntarnos si tiene que ver con el tipo de representación, o si es una cuestión en la que se ponen en juego las emociones representadas.

Mauss llega a preguntarse en su estudio si son las prácticas ligadas a los mitos y a la magia las que hacen que este sentimiento se conduzca de una u otra manera, obteniendo como resultado la implicación o no de la sociedad. Para resolver tal

¹⁷ M. Mauss, «Introduction a l'analyse de quelques phénomènes religieux» (1906), en *Oeuvres*, Vol. I, p. 18.

encrucijada cita a determinados autores que han acudido a la noción de *mana*, al entender que es en ella donde queda encerrada la solución del problema¹⁸. El sentimiento o la noción de *mana* es compartido tanto en los ritos como en la magia, lo que quiere decir que sus consecuencias sociales son también las mismas, produciéndose incluso determinados fenómenos sociales colectivos. A pesar de todo, Mauss sigue cuestionándose la universalidad de este sentimiento.

3. 2. El mito

Para Caillois, el mito es, antes que nada, un fenómeno de la imaginación. «Lo mítico, es eso que habita la región intermedia entre la fe y la duda»¹⁹. Pero tiene una particularidad que ayudará a legitimar las composiciones en las que interviene. La sensibilidad y la imaginación no se expresan en el mito de manera arbitraria. Aquello que explica el mito no puede ser explicado de otra manera. Se puede creer en el mito; con ello, se le confiere una categoría de realidad especial. Resuelve y justifica un acontecimiento misterioso para nosotros, por lo que depositamos nuestra creencia en él y en la explicación que nos proporciona. No es meramente una historia. Va más allá de la mera narración, porque la confianza que se deposita en él le otorga un carácter legitimador que permite dar sentido a determinadas realidades. Tal y como vimos, esa manifestación de lo imaginario pertenece al colectivo de una sociedad formando parte de sus creencias. Seguramente por este motivo, Caillois aproxima el mito, y sus intereses sobre él, a la religión. Es decir, el mito privilegia a la imaginación. Con ello, abre un ámbito de posibilidades que permiten entender y configurar la realidad desde un campo de aprehensión y de entendimiento basado en la emotividad y no en la racionalidad. Tal vez por ello podamos preguntarnos lo siguiente:

¹⁸ «La palabra *mana* es a la vez sustantivo, adjetivo, verbo, designa atributo, acciones, naturalezas, cosas. Se aplica a los ritos, a los actores, a las materias, a los espíritus de la magia, tanto como a aquellos de la religión». M. Mauss, *op. cit.*, en *Oeuvres*, vol. I, p. 19.

¹⁹ R. Caillois, «Obliques», en *Oeuvres*, p. 807.

«[...] ¿a qué se debe la influencia de los mitos sobre la sensibilidad? ¿Qué necesidades afectivas están destinados a responder? ¿Qué satisfacciones se encargan de proporcionar? Porque, en fin, hubo un tiempo en el que las sociedades enteras incrementaban su fe en ellos y la actualizaban mediante los ritos, y, ahora que han desaparecido, no dejan de proteger su sombra en la imaginación del hombre y de suscitar alguna exaltación»²⁰.

Las preguntas de Caillois van encaminadas hacia esta cuestión: la manera en que la imaginación y la afectividad se abren paso a través del mito. La fe se presenta en la forma de un mito y, pese a que éstos desaparezcan (o se transformen, tal vez) siguen teniendo cierta permanencia en las sociedades, trasladadas a muchos ámbitos y respondiendo a necesidades de carga afectiva que toman forma gracias a la intervención de las categorías de la imaginación. En *Le mythe et l'homme*, Caillois nos recuerda que el mito es una «manifestación privilegiada» del hombre en el que se contienen numerosos datos de la realidad capaces de derivarnos hasta fenómenos tanto sociales como biológicos.

«Así, los estudios que componen esta obra no tienen otro objetivo que reparar en el laberinto de los hechos propuestos a observación, las encrucijadas, los lugares críticos, los puntos donde vienen a interferir situaciones tan pronto divergentes. Ellas se vinculan sobre todo al medio caracterizado, entre ellos el mito, y se esfuerzan por el análisis de un ejemplo elegido tan significativo como posible, de definir su naturaleza y su función, precisando las diferentes determinaciones (leyes elementales de la biología en aquella que, complejas al extremo, rigen los fenómenos sociales) que contribuyen a hacer de las representaciones colectivas de carácter mítico una manifestación privilegiada entre todas de la vida imaginativa»²¹.

²⁰ R. Caillois, *op. cit.*, p. 23.

²¹ *Ibid.*, p. 13.

Uno de los aspectos que más preocupa a Caillois es el del lugar que el mito ocupa en la sociedad. Pretende ir más allá de las consideraciones tradicionales sobre el mito, sin que necesariamente hayamos de entenderlo como esa imagen pseudopoética que heredamos del romanticismo, pero tampoco como aquella otra que recurre al mito como una garantía del instinto de supervivencia. Afirmará parafraseando a Nietzsche que los mitos son mucho más que la “barandilla” que protege a la especie, encontrándose en un plano que no debe ser limitado por el instinto de conservación ni reducido al mero impulso de supervivencia. Se trata de romper nuevamente con la hipótesis de una finalidad utilitaria. Rechaza así la interpretación hermenéutica, esto es, aquella que explica lo que el mito narra y significa, dejando paso a la interpretación social²².

Y es que el mito, con su componente imaginativo añadido, ha de ser entendido como parte de un sentimiento previo y colectivo del que todos participamos. No podemos negar las diferentes interpretaciones que varias disciplinas como la historia, la sociología o la psicología, han hecho respecto al mito, pero hemos de advertir que el problema del mito se desarrolla en Caillois desde la búsqueda de lo que él considera la unidad social. El mito es el origen y la manera en la que podemos llegar hasta esa unidad. Caillois recurre al nivel pre-racional gracias a que es ahí, en este imaginario colectivo, donde se produce esa unión. Para Caillois, la imaginación en el ser humano ocupa el lugar del acto resuelto en el insecto. Nosotros generamos imágenes fantásticas que evitan la solución del acto en sí.

El mito forma parte de nuestra conciencia, nuestra creencia y nuestra realidad. Ocupa un lugar en ella que se ha fraguado mediante la imaginación y que encuentra su correlato en conductas desarrolladas por razones afectivas, emocionales y subjetivas, pero que, al mismo tiempo, son compartidas por aquellos que nos rodean.

Para entender hasta qué punto esto es así, recurriremos a una segunda interpretación que hace Caillois sobre el mito y que ejemplifica con mayor claridad lo que se intenta afirmar. Esta explicación la encontramos en la obra de Caillois *Paris*,

²² Véase S. Massonet, *Les labyrinthes de l'imaginaire dans l'oeuvre de Roger Caillois*, pp. 151 y ss.

mito moderno (1937). En una entrevista, su autor nos hace ver que su modo de concebir París con relación a lo que de mito hay en tal ciudad pasa por analizar cómo ha surgido este mito.

Pese a que encuentra que se ha abusado de la idea de París como mito, esto no elimina el hecho de que efectivamente lo era (lo es, si se quiere). Nuevamente, nuestro autor sostiene esta idea sobre el hecho de que alrededor de la ciudad de las Luces se ha generado una creencia. La confluencia de habitantes de muchas y diversas procedencias y su desarrollo posterior generó una verdadera sensación de reconocimiento en ella como una especie de Babilonia moderna. «Hemos inventado un París de fantasmagoría. Y es eso que he llamado el mito de París, eso, y la fascinación que ejercía la gran ciudad naciente»²³.

Encontramos, por lo tanto, una vez más, el elemento imprescindible para que se produzca el mito: el hecho de que creamos en él. La imaginación permite construir y concede credibilidad a la idea que entonces se transforma en mito. Jugando con las palabras podemos decir que *creemos* y *creamos* al mismo tiempo. El mito es el objeto de creencia.

En lo que concierne concretamente a París, el autor menciona otra circunstancia que contribuye a esta idea que venimos explicando: la creación de la policía secreta. Este hecho supone que los habitantes de la ciudad saben que hay personas que nos rodean, nos escuchan y no son quienes dicen ser. Por este motivo, nuestro comportamiento queda condicionado por este hecho. Nos miran, nos observan y las cosas no son lo que parecen, ni las personas son quienes dicen ser. Surge así una especie de buen comportamiento urbano al que hemos llegado por estas circunstancias. Corre el siglo XIX y esta apariencia genera una fascinación, al tiempo que la idea de que existe un París misterioso y enigmático. No sólo estamos ante la idea de mito, sino también ante el desdoblamiento de una ciudad, esto es, de una realidad²⁴. Por lo tanto, *creemos* y *creamos* realidades en un mismo acto. Ya sean

²³ J. Worms, *Entretiens avec Roger Caillois*, p. 56.

²⁴ A pesar de todo, Caillois entiende que el mito París está agotado en sí mismo. Esto no significa que se cierre completamente, sino que, al igual que ocurría con los ideogramas simbólicos, pasamos de un

estas misteriosas o enigmáticas, creamos una realidad basada y fundada en nuestra creencia²⁵.

3. 3. La fiesta

Hemos hecho referencia a la cuestión de que tanto el mito como la magia y lo sagrado existen y necesitan representaciones concretas. Rituales y cultos han sido una constante en la historia de las prácticas religiosas y espirituales, en el sentido más amplio de la palabra, y esas prácticas interfieren en nuestras vidas en un marco ante todo espacio-temporal.

Dioses e ídolos tienen, como hemos visto, su lugar pero también su tiempo, un tiempo para venerarlos, recordarlos y celebrarlos. Es una forma de irrumpir en la sociedad marcando un tiempo que distinga los días en los que se conmemora a la deidad de aquellos otros en los que tal actividad no ocurre. Con ello se interrumpe la cotidianeidad de los días habituales, la linealidad establecida y no marcada, si no es, por un principio ni por un fin que no sea precisamente el que sugiere y simboliza la limitación ya prevista.

Es casi recurrente acudir a los festejos dionisiacos cuando se habla de la fiesta y de la actitud transgresora que puede acompañar a este tipo de contextos. También Caillois acude a este argumento, pero pone el acento en la capacidad socializadora de este tipo de festejos. Lejos de proceder a un análisis ético de tales actuaciones o de

mito a otro y dejamos este París enigmático y misterioso que cuenta con la belleza de la apariencia para pasar al París de la novela policiaca. «Se ha remplazado en los frascos de perfume la esencia de rosa o de violeta por la del vitriolo», R. Caillois, *op. cit.*, p. 61.

²⁵ Esa creencia puede traducirse, por la actitud que Caillois indicaba, en una mirada de extrañamiento hacia la cotidianeidad que nos rodea. Estamos atentos y alertas ante lo que la ciudad nos ofrece. Esta idea se relaciona con todo el imaginario de la mirada insólita hacia lo cotidiano que podemos encontrar por ejemplo en *Le paysan de Paris* de Louis Aragon. El paseante “construye” una nueva ciudad que queda arrebatada a la mirada cotidiana y se erige sobre los encantamientos que provocan los diversos encuentros que tienen lugar. Se trata de “la luz moderna de lo insólito, he aquí que desde entonces que va a atraparlo”. También Walter Benjamin presentaba esta misma actitud en su visión de París y sus transformaciones a las que la ciudad es sometida seguramente como consecuencia, entre otras, de los nuevos modos de producción. Podemos retrotraernos incluso hasta Baudelaire para reconocer al *flâneur* que hace suya la ciudad. Todos ellos, incluido Caillois, que por su forma de adentrarse en el relato estaría más próximo al modo de observación de Benjamin, nos hablan de una mirada que (re)construye la ciudad y la mitifica en consonancia con el imaginario del sujeto que la habita.

denotar las conductas tan a menudo recordadas que homenajearon a Dionisos, intenta desarrollar lo que entiende como una consecuencia positiva de tales conductas.

Las jornadas dedicadas a Dionisos permitían, como sabemos, la apertura a aquellos que en condiciones normales no tenían acceso a sus misterios. Gracias a ello, las personas quedaban unidas, casi sin pretenderlo, por el culto a este dios, que se traducían, sobre todo, en clave de exceso y donde se exteriorizan comportamientos que habitualmente no se expresan y que, además, por esta misma razón tendemos a ocultar.

Roto el orden de los días en su tiempo y en su espacio, nos encontramos ante un lícito desorden del que Caillois sacará en claro la capacidad de unión, lo pretendan o no, entre los individuos que participan. De un modo casi histórico, nos recuerda que el culto a Dionisos, además de abierto, al contrario que el resto de cultos que solían permanecer vetados a la gran mayoría, promueve un desplazamiento de un tipo de población hacia esa otra que no tenía acceso a determinados privilegios.

Pese a que Caillois es bastante enemigo de excesos y exaltaciones, reconoce la presencia de éstos en rituales, cultos y, sobre todo, en la fiesta. Abiertas las posibilidades de transgredir y la capacidad de considerar lícita la trasgresión contraria a todo lo que somos habitualmente, se nos revela otra de las consecuencias que apunta Caillois: la posibilidad de unir o separar. Esa unión o separación depende de que consideremos aquello que ocurre como virtud o vicio. El caso más llamativo es el de Dionisos y sus cultos abiertos y universales. La colectividad y la singularidad se encuentran presentes porque esta actitud y las manifestaciones que las representan nos dirán si alguien forma parte de ello o no, esto es, si forma parte de lo que somos o si queda excluido²⁶. Al igual que ésta, otras dicotomías están presentes: el

²⁶ Para su compañero de conferencias, Georges Bataille, la fiesta es planteada desde el punto de vista de la trasgresión, de la resistencia del hombre a abandonarse a su animalidad. Con otras palabras, en la lucha del hombre por escapar de los límites de lo humano sin abandonarse al «sueño animal» es donde surge el espacio adecuado para que se desarrolle la fiesta. «La fiesta reúne hombres que el consumo de la ofrenda contagiosa (la comunión) abre a un abrasamiento empero limitado por una sabiduría de signo contrario: es una aspiración a la destrucción la que estalla en la fiesta, pero es una sabiduría conservadora la que la ordena y la limita. De un lado, todas las posibilidades de consumación están

movimiento frente a la quietud, los impulsos frente a la razón, el orden frente al caos. Lo dionisiaco manifestado en la expresión de las emociones turbulentas y en el éxtasis de lo sagrado convierte a estas sensaciones en el cimiento único que une a la colectividad que participa de él. Los ritos sagrados eran abiertos y sociales, haciendo que el cuerpo del organismo social quedase «contagiado» de todo ello, lo cual señala una revolución que el propio Caillois describe de la siguiente manera:

«Este paso representa nada menos que la más profunda de las revoluciones, y no es indiferente que lo dionisiaco haya coincidido con el avance de los elementos rurales contra el patricio urbano, y que la difusión de los cultos infernales a los dependientes de la religión de Urano haya sido ejercitada por la victoria de las clases populares sobre los aristócratas tradicionales. Al mismo tiempo los valores cambian de signo; los polos de lo sagrado, el innoble y el santo permutan. Eso que estaba al margen con el tan interesante descrédito añadido a esta expresión llega a ser constitutivo del orden y en alguna medida *nodal*: lo asocial (eso que parecía tal) reúne las energías colectivas, las cristaliza, las conmueve —y se muestra como una fuerza de socialización»²⁷.

El componente afectivo permite la fusión de la colectividad que se reúne en la celebración de unos mismos valores. Determinadas emociones aparecen como marginales uniendo o separando a los individuos y llevando a cabo el efecto de socialización. Es decir, esta exaltación entre personas que aparecían como marginadas y las conductas que no son aprobadas durante el resto del tiempo, durante ese tiempo que no es sagrado, ni de festejo hacia lo sagrado, tienen una enorme fuerza para aglutinar a quien comparte un cierto modo de afectividad, al mismo tiempo que

reunidas: la danza y la poesía, la música y las diferentes artes contribuyen a hacer de la fiesta el lugar y el tiempo de un desenfreno espectacular. Pero la conciencia despierta en la angustia, inclina, en una inversión dirigida por una impotencia para concordar con el desenfreno, a subordinarle a la necesidad que tiene el orden de las cosas —encadenado por esencia y paralizado por él mismo— de recibir un impulso del exterior. Así el desenfreno de la fiesta está, en definitiva, si no encadenado, al menos limitado a los límites de una realidad de la cual es negación. La fiesta es soportada en la medida que reserva las necesidades del mundo profano». G. Bataille, *Teoría de la religión* (1973), p. 57.

²⁷ R. Caillois, *Le naissance de Lucifer* (1937), p. 55.

posee igual poder para excluir a quien no forma parte de él. Caillois propone una interesante lectura favorable a aquello que históricamente ha tenido una interpretación negativa. A su entender, existen lo que podemos llamar *virtudes dionisiacas* que, al menos desde el punto de vista social, posibilitan y facilitan la cohesión social con una gran fuerza.

«Es suficiente esta visión general para poder usar el término de *virtudes dionisiacas* entendiendo por virtud *eso que une* y por vicio *eso que disuelve*. Porque es suficiente que una colectividad haya podido encontrar en ellas sus cimientos afectivos y fundar la solidaridad de sus miembros únicamente sobre ellas con la exclusión de toda predeterminación local, histórica, racial o lingüística, para asegurar en ellos que éstas emplean la convicción de los que son injustamente arrinconados en una sociedad que los quiere ignorar y que no sabe reducirlos, para aficionarlos y mostrarles la posibilidad de reagruparse en una formación orgánica inasimilable, irreducible, para fortalecer finalmente su resolución de recurrir por esta estrategia siempre ofrecida»²⁸.

El rito y el culto a menudo se llevan a cabo y se manifiestan a través de la fiesta, haciendo que ésta participe del revestimiento de lo sagrado. Su definición y su modo de integrarse en la totalidad hacen que gracias a ella se distinga el tiempo que la une y el contexto en el que se produce. Su carácter trasgresor señala con relevancia la continuidad entre numerosos ámbitos.

«Por muy diferentes que se las imagine y que aparezcan, reunidas en una sola estación o diseminadas en el curso del año, las fiestas parecen cumplir en todas partes una función análoga. Constituyen una ruptura en la obligación del trabajo, una liberación de las limitaciones y las servidumbres de la condición humana. Es el momento en que se vive el mito, el sueño. Se existe en un tiempo, en un estado donde sólo se debe gastar y desgastarse. Los móviles adquisitivos no están en uso; hay que dilapidar, y cada uno despilfarra a más y mejor el oro, los víveres, el vigor sexual y el

²⁸ *Ibid.*, pp. 55-56.

muscular. Pero parece que en el transcurso de su evolución las sociedades tienden hacia la indiferencia, la uniformidad, la igualdad de niveles, el aflojamiento de las tensiones»²⁹.

El concepto clave podría ser el de interrumpir o, lo que es lo mismo, irrumpir en la continuidad, romper con la linealidad de la que es servidumbre y proporcionar el contexto propio que permite (re)comenzar. La narración queda también interrumpida señalando un cambio que posibilita además situar un corte dentro de un contexto mayor. Con otras palabras, la fiesta es una especie de muesca que adquiere sentido al cortar la linealidad y gracias a ella, esto es, en el seno de ella.

El evento que marca el tiempo y permite transgredir y romper, para después (re)comenzar. Habitualmente la idea de trasgresión se encuentra vinculada a la de fiesta. Al transgredir encontramos algo de ruptura, es decir, un corte temporal, narrativo que, de modo significativo, señala un cambio³⁰.

La fiesta interrumpe el orden. Permite una suspensión de normas que hacen (irónicamente) lícito el acceso al caos y al desconcierto. Esta interrupción abarca a muchos ámbitos, pero uno de los que más relevancia tiene y que más interesa al autor es social. Presenciamos su ruptura y su restablecimiento: la *renovación* de la sociedad es el caos encontrado y modelado nuevamente³¹.

Festejar es transgredir lo que el día anterior y al día siguiente constituirán normas, leyes absolutas e inolvidables, sagradas en el sentido más solemne de la palabra. Según Caillois, existen dos razones por las que se da ese exceso en la trasgresión. La primera de ellas tiene que ver con el hecho de que para llegar a unas condiciones de existencia pasada (por ejemplo el pasado mítico, dirá el autor) que nos permita la renovación de nuestro universo, hay que romper las normas establecidas y encontrarnos inmersos en ese caos; la segunda de ellas es que cuanto más exuberante

²⁹ R. Caillois, *op. cit.*, pp.166.

³⁰ Véase R. Caillois «Le sacré de transgression: théorie de la fête», en *Oeuvres*, p. 263.

³¹ Véase R. Caillois, *op. cit.*, p. 148.

sea la expresión de la fiesta, mayor fuerza y vigor proporcionará a la renovación de la que va a formar parte.³².

Pero lo realmente interesante en el planteamiento de Caillois no es que esto se produzca, sino que se produce con el objeto de que toda circunstancia se «*asimile* al instante patético del cambio del tiempo»³³. Así, liberar y dejar que nuestras emociones se expresen plenamente, de manera excesiva incluso, requiere que busquemos una forma de hacerlas presente. Necesitamos generar un contexto en el que asumamos en nuestros días y en nuestras normas el discurrir de tales exaltaciones aunque sea para negarlas.

Tanto Gadamer como Caillois vinculan fuertemente la teoría de la fiesta a la experiencia y el contexto de lo sagrado. Aunque no mencione de manera explícita a Caillois, podemos advertir que nuestro autor participa de la mirada a la que Gadamer se refiere y que también ha sido desarrollada por Caillois. Leamos sus palabras:

«En este punto, me gustaría introducir el tercer elemento mencionado en el título: la fiesta. Si hay algo asociado siempre a la existencia de la fiesta, es que se rechaza todo el aislamiento de unos hacia otros. La fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad misma en su forma más completa. La fiesta es siempre fiesta para todos. Así, decimos que “alguien se excluye” si no toma parte. No resulta fácil clarificar la idea de ese carácter de la fiesta y la experiencia del tiempo asociada a él. Los caminos andados hasta ahora por la investigación no nos ayudan mucho en ello. [...] Y, por supuesto, la fiesta y el tiempo de fiesta han sido, propiamente desde siempre, un tema de la teología»³⁴.

Gadamer afirma que la fiesta tiene unos modos de celebración determinados. Entre ellos el más característico tiene que ver con el modo de reunión y de no exclusión. En el caso de este autor, se intenta trazar una comparación entre la

³² *Ibid.*, p.151.

³³ *Ibid.*, p.152.

³⁴ H. G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 46.

experiencia artística y la experiencia vital en la fiesta. Nos introduce en la actividad de la fiesta, pero también pone un punto de atención sobre su solemnidad, es decir, atiende al todo como desarrollo y celebración de una actividad, además de las vivencias individuales.

Caillois también desarrolla en su estudio una explicación sobre el problema de la fiesta en términos de reunión. Con él se acerca hasta el análisis y las posibilidades de exclusión y socialización. En su caso, se señalarán las virtudes de lo dionisiaco, puesto que son éstas las que contribuyen a diluir diferencias y a aproximarnos en un mismo grupo, el grupo de la fiesta en el que uno se encuentra integrado o excluido. Se define una vez más en términos de aquello que integra a la vez que excluye.

La fiesta ocupa un lugar y un momento en el que puede llevar a cabo un ejercicio liberador y programado (más que controlado). Los instintos y excesos que la colectividad reprime habitualmente y que encuentran así un modo de ser redirigidos para evitar que supongan una amenaza social ante las fuerzas que *a priori* la reprimen y controlan.

Merece una mención especial la idea existente en Caillois que pone en relación la fiesta con la guerra. Para nuestro autor, existen en ambas circunstancias varias características comunes sobre las que sostiene todo el peso de su argumento.

El primero de ellos es el paroxismo. Tanto la fiesta como la guerra, a pesar de sus diferencias evidentes, causan un efecto de exaltación de las emociones que sugiere una vinculación que va más allá de lo meramente accidental. La intensidad con la que se experimentan ambos fenómenos nos recuerda por ejemplo que existen fiestas y rituales pasados en los que la muerte de un animal o incluso la de una persona entraba dentro de lo concebible. Los sacrificios existen, sea en una fiesta sagrada sea en una guerra descarnada.

La fiesta y la guerra, afirmará Caillois, comparten una misma realidad que podemos percibir, por ejemplo, en la capacidad para suspender el tiempo a la que nos hemos ya referido. Un tiempo que se detiene y en el que el exceso y el derroche gobernarán como contrapartida a la vida cotidiana. En el consumo exacerbado hay

algo que nos recuerda a la destrucción sin miramiento alguno. Podemos añadir que existe un ejercicio de desgaste y cierta decadencia en ambos casos³⁵.

En una lectura meramente social que afecte propiamente a los términos individuo-sociedad, esos días que ya no serán los habituales, apartan al individuo de su aislamiento para acercarlo a un grupo. Sea para festejar una alegría común, sea para luchar por un objetivo común, nos adherimos a un grupo jerarquizado y organizado del que, al menos temporalmente, formamos parte.

El punto en el que coinciden la fiesta y la guerra es, sobre todo una ruptura. Irrumpir en lo establecido, interrumpirlo, es abrir un nuevo tiempo y un nuevo espacio a todos esos modos de exaltación manifestados a través de ruidos, de gritos, movimientos, etc. Por todo ello, afirmará que existe un paralelismo *simétrico* en el paroxismo que se alcanza tanto en la fiesta como en la guerra. El ejercicio de liberación que se produce en ambos casos y de enaltecimiento de los propios individuos hacia la causa que los provoca es similar.

Es suficiente con que recordemos que en la epifanía de lo sagrado se dan ciertas manifestaciones, sobre todo en los rituales de las sociedades primitivas, en las que la participación del individuo supone una transformación en su actitud que significa la implicación en un ámbito determinado y que afecta enormemente al ser que la efectúa, puesto que se transforma (y el rito es muestra y prueba de esa transformación en otra cosa, en otro ser). De ahí que Caillois recuerde por ejemplo determinadas fiestas en las que se produce un ritual de iniciación por el que el protagonista del mismo pasa a formar parte de algo.

«Para el individuo, la participación en la fiesta como en la guerra es a la vez epifanía y sacramento. Cree entrever el fondo de las cosas y el es transformado. Accede por ellas a un mundo intenso y auténtico, en el cual la vida ordinaria le parece después un calco sin color ni relieve. El horror de la guerra no disminuye, ella aumenta al

³⁵ Podemos pensar que es llamativo que, aunque todo lo sugiere, Caillois no mencione en ningún momento el concepto de catarsis ni relacione lo que en ella ocurre con su explicación sobre las relaciones entre la fiesta y la guerra. Tal vez esto sea así porque su visión intenta siempre ser lo más próxima posible al análisis social y a las circunstancias que provocan estas semejanzas.

contrario el resplandor de la revelación. Cuanto más atroz es, más deslumbrante aparece»³⁶.

La intensidad de las emociones se extrema en la guerra igual que en el éxtasis de la fiesta: el paroxismo es común a ambas. Es precisamente ésta la razón de que tanto en uno como en otro caso la vuelta a la cotidianeidad quede ensombrecida. No se trata de que las emociones que en ellas discurren sean menos numerosas, sino que la intensidad con la que las vivimos no logran alcanzar aquellas otras que están presentes tanto en la fiesta como en la guerra.

Esta explicación que el autor nos ofrece sobre las fiestas dionisiacas puede extrapolarse prácticamente a cualquier fiesta y en cualquier lugar. Podemos afirmar que es un patrón que se da con facilidad en cualquier sociedad. Así, encontramos en la fiesta un primer elemento de unión social que Caillois encontrará junto con otras prácticas vinculadas a cultos y rituales. Se trata de algunos elementos accesorios u ornamentales que acompañan a estas prácticas. Al igual que otros autores, entiende que la máscara es seguramente el que más connotaciones tiene entre ellos y le confiere un lugar en el ámbito social que vale la pena recordar.

«Es un hecho que toda la humanidad lleva o ha llevado la máscara. Este accesorio enigmático y sin destino útil es más común que la palanca, el arco, el arpón o el arado. Los pueblos enteros han ignorado los más humildes, los más preciados utensilios. Ellos conocían la máscara. Civilizaciones, entre las más destacables, han prosperado sin tener idea de la rueda o, lo que es peor, sin tener, conociéndola, la idea de utilizarla. La máscara les era familiar»³⁷.

Después, todo regresa a la calma. Las pinturas, sea para la guerra o para la fiesta, desaparecen. Exaltamos en nuestros versos a la guerra, igual que la deidad es

³⁶ R. Caillois, *Bellone ou la pente de la guerre* (1963), p. 233.

³⁷ R. Caillois, *op. cit.*, en *Oeuvres*, p. 545.

exaltada en las oraciones y los cánticos. Hay algo honorable en ello, que engrandece el alma humana tal y como se cuenta en las hazañas de los guerreros y los dioses.

Hay otro concepto que Caillois utiliza en sus explicaciones sobre el asunto que estamos tratando y al que habremos de estar especialmente atentos porque no sólo lo aplica aquí, sino también en su reflexión sobre los juegos. Se trata de la idea de *vértigo*³⁸. En esos momentos en los que compartimos con los otros individuos la tensión y la fascinación que tanto la guerra como el festejo nos causan, quedamos atrapados por la misma sensación de cierto vértigo. Baste ahora con mencionarlo para volver sobre ello más adelante.

Por último, podemos decir que se da un proceso. Se puede reconocer, sobre todo en las culturas más primitivas, un proceso que pasa por la fiesta y que contempla en ella actos violentos o sangrientos propios de la guerra. Esto lo encontramos no sólo en la antigüedad o en ciertas culturas menos evolucionadas, sino en manifestaciones actuales que entienden el derramamiento de sangre como un sacrificio que entra dentro de lo posible para celebrar determinados rituales.

En el capítulo anterior habíamos visto que uno de los diferentes procesos miméticos podían entenderse llevados a cabo mediante el uso o la simulación del uso de una máscara. Como sabemos, este objeto, lleno de aspectos líricos y poderosos, no puede permanecer al margen de las representaciones llevadas a cabo tanto en ámbitos artísticos como religiosos. Caillois ve en este objeto un elemento común a todas las sociedades, mucho más que cualquier otro útil del que podamos tener referencia. Esto significa que existe en él un componente socializador que se pone de manifiesto especialmente en un contexto festivo.

«Existe un misterio de la máscara: las razones que por todas partes han podido impulsar al hombre a cubrir su cara con un segundo rostro, instrumento de metamorfosis y de éxtasis, de posesión por los dioses; instrumento también de intimidación y de poder político. La etnografía entera está llena de máscaras y de

³⁸ Este concepto podemos encontrarlo en trabajos como *Les jeux et les hommes* o *Bellone ou la pente de la Guerre*.

vértigos, de trances y de hipnosis, de pánicos que son la consecuencia casi inevitable. Es en este punto que he osado avanzar una hipótesis desmedida: los pueblos acceden a la historia y a la civilización en el momento en el que rechazan la máscara, cuando ellos la repudian como vehículo de pánico íntimo o colectivo, cuando ellos le arrancan su función institucional. Incluso en desuso, simple accesorio de carnaval o de fiesta mundana, inquieta y fascina. Su poder de seducción se mantiene a raya: no ha desaparecido. Por el momento deseo únicamente subrayar que el problema de la máscara no es ni episódico ni local. Afecta a la especie entera»³⁹.

Cuando las sociedades rechazan la máscara acceden a la civilización. Esta afirmación nos hace ver hasta qué punto es importante la máscara en la concepción del autor. Tras ella se oculta lo que desconocemos, lo que protegemos. Al mismo tiempo, ella muestra y ejercita un poder de uso: la fascinación, la intimidación ante los otros se representa en la máscara. Cuando deja de ser vehículo de lo irracional es cuando sus portadores dan un paso más. Aún así, esto no significa que sea eliminada por completo, sino que sigue estando presente en determinados contextos, de entre los cuales podemos considerar la fiesta como uno de los más habituales.

4. La dialéctica de lo sagrado entre lo interno y lo externo

La reflexión de Caillois, seguramente como la de muchos otros sociólogos nacidos del estructuralismo, se enmarca en la observación de símbolos y signos. El deseo de buscar puntos en común, hace que las manifestaciones, los hechos, los actos que llevamos a cabo sean sometidos a examen.

La imagen (tanto como el imaginario) de aquello que estudiamos, en este caso lo sagrado, no puede permanecer al margen del problema de estudio. «No se puede estudiar a los dioses ignorando sus imágenes»⁴⁰. La sociología se convierte en algo que va más allá de problemas, conceptos o ideas. Tiene que acudir a

³⁹ R. Caillois, *op. cit.*, en *Oeuvres*, p. 546.

⁴⁰ C. Lévi-Strauss, *Elogio de la antropología* (1960), p. 19.

representaciones, a símbolos y a signos que indiquen el modo en el que esas ideas se expresan. Los mitos, la magia, los ritos o la fiesta forman parte del conjunto de esas manifestaciones. Son esos modos de contar lo que está ocurriendo, más aún tratándose de emociones particulares y de las dificultades propias que para su interpretación requieren.

Estos elementos nos proporcionan un posible material interpretativo dentro del marco estructural de estudio que la sociología (o al menos algunas de las corrientes que se ocupan de ello) pretende desarrollar. Podemos pensar que este es el motivo que lleva a Caillois a hacer una interpretación de la sociedad muy cercano a la búsqueda de la comprensión de los hechos que en ella se producen, presentando determinados ejemplos de sociedades a las que tenemos más o menos acceso y que en ocasiones parecen ser el resultado de un trabajo más propio de un etnólogo.

Pese a que este repertorio de datos puede llegar a resultar en la obra de Caillois casi innecesario, a lo que debemos atender es a que estas representaciones señalarán el resultado del estudio que llevamos a cabo. La puesta en común de ellas, y su confrontación, nos permitirá hallar los posibles puntos en común y las probables diferencias insalvables entre una sociedad y otra.

Tal y como el autor presenta esa confrontación, puede extraerse una clave interpretativa basada en la dialéctica entre lo externo y lo interno. Como se afirmaba al principio del capítulo, *L'homme et le sacré* es una obra estructurada en pares que se complementan y se excluyen⁴¹. Muchos de estos pares pueden basarse en una lectura que recoja las representaciones externas y la interpretación interna de aquello que se pretenda. Encontramos ese enfrentamiento entre lo externo y lo interno en varios sentidos. El primero de ellos es aquel que nos indica que determinadas representaciones exteriores nos llevan a probar una interpretación de lo que emocional o psicológicamente ocurre en el individuo y en la sociedad a la que pertenece.

⁴¹ Recordemos que para Caillois «lo sagrado» es una cuestión de relaciones, y la forma en la que lo presenta recoge esas relaciones entre conceptos antagónicos.

Continuando con tal interpretación, entendemos que nuestra manifestación respecto a lo sagrado nos hará partícipes de unas determinadas prácticas relativas a un determinado grupo. Nos hallamos ante el problema de la subjetividad y de las circunstancias que la acompañan, más aún cuando se trata de lo sagrado. No podemos abarcar plenamente el concepto de lo sagrado si atendemos a su representación únicamente como quien atiende a un espectáculo, tratando de analizar aquello que está ocurriendo. Por otra parte, tampoco podemos llegar a alcanzar totalmente su significado porque si lo vivimos como alguien que participa de esa idea de lo sagrado perdemos (al menos en parte) esa mirada de análisis que debe ser la nuestra.

Independientemente de cómo llevemos a cabo el estudio de los fenómenos que tienen lugar en la sociedad, podemos comprender que, por definición, la idea de bipartición del universo se encuentra presente en lo sagrado y que también Caillois aprovecha esta idea para exponer su planteamiento.

«En la primera parte de *L'mythe et l'homme* el mito es presentado como el resultado de dos componentes, “externo” e “interno”, formados por la interacción del medio y del psiquismo individual. Igualmente representa un fenómeno ejemplar para estudiar en vivo el núcleo del lazo social, la cualidad de las relaciones que unen al individuo y a la sociedad. Cuando busca descubrir la causa del impacto que el mito ejerce sobre la sensibilidad del hombre, Caillois rechaza enseguida la concepción utilitaria que a modo de cortafuego se destina a la conservación del individuo o de la especie. Al contrario, las observaciones sobre los insectos de “Mimetismo y psycastenia legendaria” lo muestran así, el mito manifiesta una forma particular de la autodestrucción: la destrucción por derrota de los límites individuales»⁴².

La explicación que Caillois nos ofrece sobre el mito también pasa por un proceso que se conduce desde lo *externo* a lo *interno*. Se trata, por parte del propio Caillois, de una lectura que necesita de cierta interpretación, de cierta profundización para hallar el sentido y el significado de aquello que se quiere transmitir. Es decir, se

⁴² J. M. Heimonet, «Des “mythes humiliés” aux “mythes triomphants”», en *Roger Caillois, la pensée aventuree*, p. 93.

produce una representación del mito que requiere de una reflexión más atenta que nos permita discernir lo máximo posible aquello que se nos presenta.

Los mitos han funcionado como envoltura de un fenómeno natural bastante poco determinante. El autor afirma que los fenómenos naturales han jugado habitualmente un rol de marco, siendo considerados como un primer acondicionamiento terrestre (expresión de Jung) si no del alma, cuando menos de la función fantástica. Son los datos externos, analizados por la historia y la sociología los que contribuyen a dar una forma eterna al mito, permitiendo una determinada interpretación.

Podemos retrotraernos hasta el romanticismo para recordar la revalorización que tal época hace de los mitos. En muchas ocasiones, encontramos que, por ejemplo, éstos se han limitado a la explicación de fenómenos atmosféricos desde un punto de vista externo llenándose de rasgos más líricos y poéticos que explicativos. Pero su propuesta nos dice que el mito no se agota en su apariencia. Heimonet observa esta cuestión:

«Dicho de otra manera, esas determinaciones actúan exteriormente; son, si se quiere decir así, los *componentes externos* de la mitología; sin embargo, se pone de manifiesto ante cualquiera que conozca algunos mitos habituales que aquellos *se rigen al mismo tiempo desde el interior por una dialéctica específica de autoproliferación y de autoconcreción que es en sí misma su propio mecanismo y su propia sintaxis*. El mito es el resultado de la convergencia de esas dos corrientes de determinaciones, el lugar geométrico de su limitación mutua y de la prueba de sus fuerzas; está hecho de la información, por una necesidad interna, de las exigencias y los datos exteriores, los cuales tanto proponen, tanto imponen y tanto disponen, de tal manera que nada parece compensar su rol [...]»⁴³.

El mito encierra en su interior una especie de retroalimentación porque depende tanto de la representación externa como de las posibilidades que

⁴³ R. Caillois, «Fonction du mythe» (1936), en *Oeuvres*, p. 238.

internamente encierre para desarrollar dicha representación. De esta manera, la lectura que podemos realizar tanto de lo sagrado en general como del mito en particular pasa por los modos mediante los que se presentan y los significados a los que quieren ir asociados. Esta perspectiva supone un ejercicio continuo de exégesis que permite asociar el mito o la narración sagrada en cuestión a otras narraciones simbólicas de semejantes características. Se encierran unas a otras en su apariencia, en su representación, pero también en su contenido, en la interpretación que extraemos de ello.

Toda la teatralidad exterior que presenta el mito no es suficiente para explicarlo. El modo en el que éste se (re)presenta y se cuenta responde a una exigencia interna de información que satisface de manera más o menos eficaz. Pero a lo que debemos atender es al hecho de que esa eficacia no depende tanto de la narración que se lleve a cabo sobre el mito, ni de su representación externa, sino del grado de credibilidad que concedemos a la explicación que nos proporciona del hecho al que nos enfrentamos. De ahí que habrá de someter a examen e interpretación la interioridad del fenómeno del mito o lo sagrado al igual que al individuo que la aprehende.

Nos enfrentamos a prácticas y creencias que nos conducen a determinados grados de civilización y socialización, al mismo tiempo que son parte de nuestra actitud interna y contribuyen a configurar la realidad según la entendamos y la legitimidad que concedamos a todo ello para formar parte de la misma.

IV. DIGRESIONES SOCIOLOGICAS

Con esta expresión presenta Caillois una serie de obras entre las que encontramos artículos de *Le Mythe et l'Homme* (1938), *L'homme et le Sacré* (1939), *Rocher de Sisyphe* (1942), *Quatre essais de sociologie contemporaine* (1951), *Les Jeux et le hommes* (1958) o *Bellone ou la pente de la Guerre* (1963). Todas responden a las nuevas inquietudes sociológicas herederas de la disciplina que se abre paso con fuerza en el siglo XX. Aunque podemos retrotraernos hasta el siglo XIX para detectar sus orígenes (ya sea, entre otros, en Auguste Comte, Alexis de Tocqueville o el propio Karl Marx) cabe apreciar la importancia que cobran los diversos problemas de los que la sociología pretende ocuparse. Caillois reconocerá en sus preocupaciones la influencia de Émile Durkheim, la de Marcel Mauss, de quien fue alumno, y la de Georges Dumézil. Son los años en los que se gesta el *Collège de Sociologie* y donde se vislumbra un nuevo giro en el pensamiento de Caillois.

1. La sociología sagrada

En las páginas que siguen no nos alejaremos de lo sagrado. Presente en el pensamiento de Caillois, también aparecerá como uno de los problemas recurrentes en la formación cofundada por él mismo en torno a 1938. El *Collège de Sociologie*, integrado por Bataille, Leiris y Caillois, publicará durante este año una serie de

manifiestos, en la *Nouvelle Revue Française*, que constituirán, toda una declaración de intenciones sobre las preocupaciones intelectuales que les ocupan.

El *Collège* no sólo se funda con el objeto de realizar determinados estudios sobre la sociedad, sino que sus miembros son conscientes de que su aparición se produce en un momento y unas circunstancias históricas que atienden de manera significativa a las relaciones entre el individuo y la sociedad. La manera en la que los conflictos y las inquietudes individuales pasan a ser un reflejo de los problemas sociales, o el modo en el que unos repercuten sobre los otros, también será tomada en cuenta por este grupo de intelectuales.

Estos propósitos toman forma en tres puntos básicos que Caillois publica a modo de manifiesto en la revista de Jean Paulhan y que pueden resumirse de la siguiente manera: 1. Los estudios sobre la sociedad son parciales, por lo que requieren una atención más completa y activa. 2. Precisamente por lo anterior, se hace necesaria una comunidad de estudio donde los investigadores no queden limitados a sus propias materias y en las que cualquier aportación personal pueda ser considerada. 3. El tercero de estos puntos lo referiremos en las palabras exactas de Caillois:

«El objeto exacto de la actividad considerada puede recibir el nombre de *sociología sagrada*, puesto que implica el estudio de la existencia social en todas aquellas manifestaciones suyas donde se vislumbra la presencia activa de lo sagrado. De este modo se propone establecer los puntos de coincidencia entre las tendencias obsesivas fundamentales de la psicología individual y las estructuras directrices que presiden la organización social y rigen sus revoluciones»¹.

Finalmente, la presentación concluye señalando tres ideas muy concretas que habrán de encontrarse entre las cuestiones sobre las que reflexionar, puesto que van unidas a lo anterior: el poder, lo sagrado y los mitos.

¹ D. Hollier, *El Colegio de Sociología*, p. 25.

En relación con ello, es suficiente con afirmar que en ese manifiesto se hace referencia a la existencia de una experiencia íntima en cada sujeto, de la que habrá de buscar su correspondencia en la sociedad. Caillois califica esas experiencias como «instantes escasos, fugaces y violentos»², que son, por otra parte, especialmente valorados por el hombre y los que más relevancia tienen para él.

Como vemos, la preocupación latente del Colegio, o al menos una de ellas, es la oposición entre lo social y lo individual entendido en su expresión más humana.

«De estas dos determinaciones opuestas, la búsqueda de fenómenos humanos de grandes fondos, y la solicitud imperativa de unos hechos sociales, ninguna puede dejarse de lado sin tener que lamentarlo pronto. En cuanto a sacrificar una a otra o esperar poder seguir paralelamente, a ambas, la experiencia no ha dejado de mostrar las equivocaciones a que dan lugar esas falsas soluciones. La salvación ha de venir de otra parte»³.

Caillois considera que los estudios sobre la estructura social llevados a cabo hasta el momento se centran excesivamente en el estudio de las sociedades primitivas, por lo que apela a un tipo de investigación activa, de carácter casi moral. En palabras del propio Caillois: «una comunidad moral, diferente en parte de la que uno ordinariamente a los sabios y vinculada precisamente al carácter virulento del aspecto que se estudie y de las determinaciones que se van revelando en él poco a poco»⁴. Se trata de constituir una comunidad de carácter incluso más ético que científico, cuyas inquietudes se desplacen desde el estudio y la teorización hacia la actividad práctica.

El propósito de estos autores no parece querer detenerse en el estudio sosegado de una serie de datos empíricos de los cuales obtener resultados basándose en un contraste de estudio comparativo. Se trata de ir más allá y detenernos en actitudes, manifestaciones, en rasgos en los que se advierta lo sagrado y su vínculo en

² *Ibid.*, p. 25 y ss.

³ *Ibid.*, p. 24.

⁴ *Ibid.*, p. 25.

lo social. Y, además, no habrá de ser realizado por un grupo de intelectuales y teóricos aislados, sino que hay una disposición de apertura (más o menos real si tenemos en cuenta el carácter relativamente accesible y abierto del Colegio) hacia la posibilidad de que ese estudio se produzca como expresión de la propia actitud de quien lo ejerce. Es decir, el *Collège de sociologie* pretende, consciente o inconscientemente, *prácticamente* una hermandad. No en vano, es uno de los grupos fetiches que estudiará Caillois.

Podríamos afirmar que este grupo de trabajo, heredero de los diferentes estudios de Durkheim, se cuestiona si la sociedad se estructura como una unión de individuos o si por el contrario existe como un todo con caracteres que van más allá de una suma de elementos. Esto tendrá importantes consecuencias, ya que la vida social se analizará de un modo u otro. No podemos recurrir a una especie de unión psicológica de individuos, sino que debemos entenderla bajo su propia psicología.

«Que la *materia* de la vida social no pueda explicarse por factores puramente psicológicos, es decir, por estados de la conciencia individual, es para nosotros la evidencia misma. Efectivamente, lo que las representaciones colectivas traducen es la manera en que el grupo se piensa en sus relaciones con los objetos que lo afectan. Ahora bien, el grupo está constituido de otra manera que el individuo, y las cosas que lo afectan son de otra naturaleza. Por ello no podrán depender de las mismas causas representaciones que no expresan ni los mismos temas ni los mismos objetos. Para comprender cómo la sociedad se representa a sí misma y al mundo que la rodea, es necesario considerar la naturaleza de la sociedad y no la de los individuos particulares. Los símbolos bajo los cuales se piensa cambian según ella es»⁵.

Si recurriéramos a esas imágenes y representaciones arquetípicas que formaban parte del imaginario colectivo, habremos de entender que es el mismo planteamiento el que ahora seguimos en el estudio de lo social. Esas representaciones se

⁵ E. Durkheim, *Las reglas del método sociológico*, (1895), p. 22.

encontraban en cada uno de nosotros sin que podamos considerarlo meras agregaciones de representaciones individuales.

Cuando Caillois trata de explicar todas estas referencias comunes a los miembros de una sociedad, seguramente estaría dispuesto a admitir que esta reflexión, antes o después, pasa por abordar la idea de *cultura* y lo que podamos expresar sobre ella. Creo que merece la pena acudir a la obra de Aldous Huxley, ya que en uno de sus ensayos ilustra de una manera bastante intuitiva y cercana lo que podríamos entender como cultura y todos esos matices que forman parte del imaginario colectivo de sus integrantes.

«La cultura, como ha señalado Emmanuel Berl en uno de sus panfletos más brillantes y entretenidos, es como la suma de todo el conocimiento especial que se acumula en una familia numerosa y unida, y que es propiedad común de todos sus miembros. “¿Te acuerdas de la trompetilla de la tía Ágata? ¿Y de la vez que Willie emborrachó al loro con migas de pan empapadas en vino? ¿Y de la excursión al Loch Etive, cuando volcó la barca y poco faltó para que se ahogase el tío Bob? ¿Te acuerdas?”. Y todos nos acordamos, y nos reímos con deleite, y el infortunado forastero que por casualidad ha caído en nuestra casa se siente completamente perdido. Al menos en su faceta social, eso es la cultura»⁶.

Se trata de compartir algo más que memoria. No sólo se basa en la posibilidad de conocer la información, sino que existen más dimensiones de aquello que se nos relata, los matices, la trascendencia y todo lo que realmente significa lo que queremos expresar. Hay un bagaje común que los miembros comparten y que, a menos que formemos parte de ello, inevitablemente se nos escapa. Esta idea está también presente en el *Collège* a través de Bataille, puesto que es él quien apunta hacia otro matiz que posibilita una mayor apertura a lo social y que incide en el carácter comunal de la sociedad: el carácter de *comunión* que existe en las sociedades en cuanto generan un cuerpo que trasciende la simple unión de individuos.

⁶ A. Huxley, *Música en la noche* (2003), pp. 89-90.

Este es el verdadero sentido de lo que estos autores entienden por Sociología Sagrada. No se trata del estudio de la faceta sagrada que en mayor o menor medida forma parte de toda sociedad. Más bien pretende ser una disciplina que se constituya sobre la cotidianeidad de lo común, de aquello que compartimos y que se genera en la sociedad.

«En efecto, la sociología sagrada no es para nosotros simplemente una parte de la sociología tal como es, por ejemplo, la sociología religiosa con la que se corre el riesgo de confundirla. La sociología sagrada puede considerarse como el estudio no sólo de las instituciones religiosas, sino del conjunto del movimiento *communiel* (comunional) de la sociedad; así es como, entre otros, considera como objeto propio el poder y el ejército y aborda todas las actividades humanas —ciencias, artes y técnicas— dado que tienen un valor comunional en el sentido activo de la palabra, es decir, en cuanto son *creadoras* de unidad»⁷.

En sus esfuerzos por compatibilizar la individualidad social con la colectividad y la globalidad de lo que nos rodea, el *Collège* propone numerosos elementos que pueden ser interpretados como aglutinantes de ambas partes. Cabe destacar igualmente que ese elemento unificador en una sociedad, en un grupo, es el mismo que interviene en la unión de cualquier otro grupo del que nos diferenciamos. Digamos que, siguiendo la estela del estructuralismo, hemos encontrado una especie de plantilla que nos sirve para percibir y destacar que, al menos de un modo genérico, existen sentimientos, emociones, ideas, etc., que pueden considerarse distintivas (y distintas de otras) y que hacen que se produzca la unión de los individuos en colectividades diversas.

«Una sociedad humana está en el mundo como una existencia no aislada pero distinta no sólo del resto de las cosas y de los seres, sino de las demás sociedades; está compuesta por una serie de elementos que son poco más o menos idénticos a los que

⁷ D. Hollier, *op. cit.*, p. 94.

componen la sociedad vecina, pero de una forma suficientemente estable esos elementos le pertenecen en propiedad»⁸.

En 1943 Caillois escribe el prefacio de una serie de ensayos que se publicarán con el título de *La Communion des Forts*. El comienzo de dicho prefacio es el siguiente: «Estos ensayos diversos implican todos igualmente que la sociedad es una segunda naturaleza y que no esta fuera del alcance del hombre de disciplinarlo. Quiero decir que la sociedad obedece a sus propias leyes y no a los deseos de los individuos que la componen»⁹.

Aparentemente, el elemento que prueba el carácter independiente de la sociedad frente a los individuos que la forman es la incapacidad de controlar o gobernar los sucesos que tienen lugar en ella. Es decir, la sociedad tiene una vida autónoma que no podemos conocer y cuya prueba es la imprevisibilidad de lo que ocurre.

Frente a esto, el hombre debe estudiar la sociedad, ver los puntos de inflexión de sus diferentes recorridos históricos y observar las circunstancias que se dan ante un hecho determinado, con el fin de poder adelantarse a ello la próxima vez que se den dichas circunstancias. El hombre no está plenamente condenado a la voluntad de los elementos sociales, como no lo está a las de las leyes naturales. Debe conocerlos para poder controlarlos.

«Es necesario que dome, dirija y divise sus energías rebeldes. Pese a ser incapaz por el mismo, puede anular sus influencias hasta gobernarlas a su voluntad, insertando en su mecanismo toda especie de órganos de unión, de equilibrio y de regulación. Debe descubrir los puntos donde es más fácil captar o desviar su vigor salvaje y aprende pronto a interceptarlo en su curso necesario por tipos de defensas, de orientación o de trampas. De igual forma que se trata de espantar una inundación agitando los brazos al cielo, pero construyendo antes un sistema complejo y calculado de canales y de

⁸ *Ibid.*, p. 95.

⁹ R. Caillois, *La Communion des forts* (1943), p. 9.

presas, el hombre de ciencia, inteligencia y obras debe haber dominado tanto la historia como la materia»¹⁰.

Según Caillois, la influencia de lo sagrado en el hombre va más allá de los límites que pudieran corresponderle. Porque hemos de reconocer que lo sagrado funciona como uno de esos elementos que aglutina y distingue, colaborando de este modo en la creación de los grupos sociales. Lo sagrado contribuye de un modo muy singular al mantenimiento de un orden. Recordemos que lo sagrado suele presentarse oscilando sobre una serie de dicotomías que encierran sus propios significados, como son aquellas que hacen referencia a lo puro y lo impuro o, lo que es lo mismo, lo que forma parte o no de lo sagrado. De esta manera, surgen grupos sociales determinados que comparten su idea de lo sagrado, sus sentimientos y sus creencias, distanciándose de aquellos que tienen otra. Esos grupos se situarán unos frente a otros, no necesariamente de una manera conflictiva, sino desarrollando relaciones de poder internas y externas en las que se distancian de esos otros grupos a los que Caillois se refiere como *fratrías*.

Se trata de grupos o hermandades en las que se comparten determinadas ideas, claramente simbólicas y diferenciadoras, basadas en la mayoría de los casos en la dinámica de las prohibiciones. Esas prohibiciones encierran igualmente obligaciones y derechos que facilitan la forma de emanación de normas y reglas, del orden, dirá Caillois, en el que se fundará esa sociedad en concreto. Esto además significa que lo permitido y lo prohibido entran en juego no ya respecto al modo de comportarse dentro de la fratría, sino, lo que será más importante para nuestro autor, respecto a las otras. Lo sagrado y lo profano ocuparán un lugar sustancial que en función de una perspectiva u otra compartiremos o no, lo que nos distinguirá dentro del grupo social.

Si lo pensamos con detenimiento, observaremos que no es más que un sistema fuertemente asentado en una cultura de la apariencia que debe corresponderse absoluta y fielmente con lo que se es. Esto nos permitirá identificarnos de tal manera que seremos admitidos o excluidos de un grupo en virtud de aquello que somos o que

¹⁰ *Ibid.*, p.10.

no somos, o, con mayor precisión, en función de lo que parecemos o no. La apariencia proporciona la posibilidad de identificar aquellos valores que compartimos o que rechazamos. ¿Cómo trasladar este elemento tan propio de las civilizaciones antiguas hasta la sociedad actual? En una sociedad como la actual, ¿continúa siendo lo sagrado un mecanismo tan capaz y efectivo para marcar una diferencia? El propio Caillois parece darse cuenta de este problema, por lo que apunta al riesgo de que lo sagrado desaparezca como uno de los elementos distintivos en las relaciones sociales.

En octubre de 1937 Caillois realiza para la N. R. F. una serie de comentarios críticos sobre algunas obras. Entre ellas, podemos encontrar la que dedica al libro de Léon Blum *L'exercice du pouvoir*. Se trata de una reseña breve, en la que Caillois manifiesta su desacuerdo con el autor, porque, al parecer, ha olvidado en su estudio que el poder pertenece necesariamente al ámbito de lo sagrado y que no puede ser reducido únicamente a un suceso contractual. Si Léon Blum lo concibe únicamente limitándolo al espacio político, nos ofrecerá una visión parcial del problema sin alcanzar el concepto en su plenitud.

Veamos otro ejemplo. Caillois escribe un interesante artículo llamado *La représentation de la mort dans le Cinéma américain*. En él, nuestro autor trata de reflexionar sobre un elemento que es considerado fundamental en las diferentes culturas y que no es otro que la forma en la que éstas representan la muerte. Además de ser bastante definitorio de la idea de la muerte que tienen los sujetos de una misma sociedad, también nos indica el modo en el que la afrontan y cómo conciben su relación con lo que ocurre tras ella. La originalidad de Caillois sobre el asunto (vista, no lo olvidemos, desde la perspectiva de los años) radica en el paralelismo trazado entre una serie de películas y la representación que se hace en ellas de la muerte. Se trata de películas fechadas a final de la década de los años treinta, principios de los cuarenta, en las que la muerte pasa de ser un personaje parecido al que podemos encontrar en la descripción de los cuentos a una especie de burócrata de inmenso poder que se erige como cabeza principal dentro de un gran organigrama. Lo que quiere hacer ver con ello es que el contexto en el que se representa la muerte es, poco a poco, desprovisto de esa imagen tradicional que encontramos en los cuentos. Con

ello, se eliminan igualmente los elementos fantásticos y misteriosos, siendo reemplazados por otros que nos resultan más cercanos y en los cuales no nos sentimos tan extraños.

El entramado administrativo se nos muestra como una escala de poder, esto es, la forma en se concibe en tal momento el poder, como un poder temporal, y la muerte es un personaje al que raramente accedemos (igual que no accedemos habitualmente a los jefes principales de los organismos) y que tiene una función que ejecutan sus subordinados.

A lo largo de las páginas, Caillois va enumerando otros ejemplos que muestran como la muerte se va humanizando. Cuando adquiere un rostro, es el rostro de la frialdad personificada, del jefe de la administración absolutamente correcto en sus formas y en sus actos que no se parece en nada a aquel hombrecillo rojo de larga cola, cuernos y tridente, y que no responde necesariamente a los cánones representativos de la imagen tradicional. Al contrario, la muerte cumple una función determinada, como vemos en otras películas en las que se nos dice lo que ocurriría si ésta no tuviese lugar. De esta forma se nos presenta con un matiz humano, necesario, compasivo, etc.

Más allá de los ejemplos, lo que Caillois pretende sacar en conclusión con ello es que cuando todas esas películas nos ofrecen una determinada representación muy parecida en una sociedad como es la estadounidense es porque responde a un imaginario colectivo que es compartido por todos. Caillois no considera que sea una representación arbitraria, sino que responde a una sensibilidad nueva que además *proyectamos* a través de nuevos recursos interpretativos.

«Así es posible que nos sorprendamos al encontrar en las imágenes divulgadas por las películas americanas una especie de sustituto moderno de los mitos y, por decirlo así, una mitología en estado naciente. Sin duda, afirmarlo será prematuro. Sólo el éxito o el fracaso, es decir, la persistencia o la desaparición de esta imagería popular decidirá. En todo caso, si ella tiene éxito, no habremos de sorprendernos de que el cine se revele en nuestros días como un medio de expresión privilegiada de la sensibilidad colectiva. Es él quien suplanta la tradición oral, la dota de la provisión de

imágenes comunes que ella reconoce, aceptándolas como la traducción de sus tendencias y de sus necesidades principales»¹¹.

Hemos constituido una nueva mitología basada en un imaginario de la muerte que la hace más cercana, secularizada y susceptible de administración. Contamos con nuevas formas de sensibilidad y nuevos métodos para su expresión. Sin embargo, concluye Caillois, no se puede hablar de ningún elemento sagrado propiamente hablando, aunque sí que podemos reconocer determinados valores perceptibles, identificables y habituales a nuestra conciencia, que le conceden rasgos suficientes como para que hablemos de cierta *identidad mitológica*, sobre todo si conferimos a ello algún tipo de autoridad. La única razón por la que estos valores resultan ajenos a lo sagrado es precisamente la de que esos mismos valores que se desean presentar y privilegiar quieren permanecer en el ámbito de lo profano, al igual que lo hará el medio que le proporciona la representación para ello. En este hecho Caillois percibe más bien un problema de la sociedad moderna que comienza a despuntar (y que él así sitúa) en Estados Unidos, pero que fácilmente podríamos identificar como una dificultad para la subsistencia de cualquier sociedad.

2. El problema del poder

De las tres ideas que nos presenta Caillois (el poder, lo sagrado y los mitos), ya hemos abordado dos. Ahora nos detendremos en la primera de ellas, puesto que tiene un lugar que merece mayor atención debido a la relevancia de sus consecuencias en los problemas sociales de los que nos venimos ocupando.

Hasta ahora hemos observado las singularidades y complejidades que lo sagrado, el mito o incluso lo profano nos muestran en su análisis. Ahora nos preguntaremos por sus protagonistas, es decir, sacerdotes, chamanes, magos, líderes,

¹¹ R. Caillois, «La représentation de la mort dans le Cinéma américain» (1951), en *Quatre essais de sociologie contemporaine*, p. 23.

etc., que encarnan y personifican aquellas cualidades y requisitos necesarios para que su actividad pueda llevarse a cabo.

Más allá de un repertorio de posibles atributos o destrezas, estos sujetos tienen algún elemento inherente a ellos que les distingue. Esta distinción los separa del grupo pero de tal manera que, al mismo tiempo, los privilegia. Tan cercanos como lejanos, el juego de distancias los sitúa en unas circunstancias extraordinarias respecto al resto de los miembros de la comunidad de la que forman parte. ¿Qué es lo que posibilita que se den finalmente tales circunstancias? Podríamos afirmar que, fundamentalmente, a dos cosas: el poder y la obediencia. Ninguna de ellas resulta ajena a Caillois.

De la misma manera que ocurre con la expresión de la inteligencia o la liberación de las pasiones, existe en el poder un modo de discurrir que requiere cierta *aridité*. La consecución del poder necesita de cierta austeridad que lo legitime, esto es, austeridad en el acto de quien se doblega voluntariamente a él.

Cuando reflexionamos sobre el surrealismo, vimos que el exceso de efecto en ámbitos como el literario no garantizan, sino que más bien camuflan, la falta de inteligencia; las pasiones también nos prometen cierta libertad escondida tras la espontaneidad con la que se generan. Pero, en realidad, nos esclavizan; a menos que las condenemos, nos tiranizan a su antojo. En el caso del poder, se da también una lectura reversible de lo que ocurre. Quien ostenta el poder parece erigirse como único protagonista de la relación en la que interviene. Sin embargo, esto en principio no es así, sino que ha de darse lo que Caillois denomina un *consentimiento íntimo*: «es sin embargo el consentimiento íntimo que importa forzar o seducir»¹². De hecho, es ese consentimiento íntimo el que importa verdaderamente, porque será posteriormente cuando se produzcan los actos que así lo demuestren. Naturalmente, se puede llegar hasta ello mediante cualquier tipo de chantaje, esto es, forzando al sujeto de una manera u otra. Pero esta forma de poder no proporciona satisfacción alguna, no es

¹² R. Caillois, «L'aridité» (1938), en *Le naissance de Lucifer*, p. 67.

lícita. El poder que se reconoce exitoso y digno de serlo es el que se obtiene por voluntad propia de quien se somete a él.

Pero difícilmente ocurre esto. El poder se impone habitualmente despreciando cualquier ejercicio real e íntimo de libertad y dejando un margen de actuación ilusoriamente libre que será aquel en el que se desarrollen las normas y conductas que se imponen en sociedad. En esta tensión será donde tenga lugar la aridez del poder a la que Caillois hace referencia; en esa *lucha íntima* donde se afrontan y se miden las fuerzas que las llevan a cabo.

A finales de los años treinta Caillois escribe una serie de artículos que reflexionan sobre este asunto y algunos relacionados como el de la jerarquía o los diversos sistemas de organización social. Esto no es especialmente extraño y vendría causado seguramente por el desarrollo de los acontecimientos históricos de esos años y las inquietudes intelectuales del propio autor. De ahí deriva, entre otros, su artículo «*La hiérarchie des êtres. Relations et oppositions de la Démocratie, des Régimes totalitaires et de la notion d'ordre*», donde su posición parece algo ambigua, y en el que realiza un paralelismo entre la democracia y el totalitarismo (más concretamente mencionando explícitamente al fascismo y al nazismo) para mostrar cómo se desarrolla el poder en cada una de ellas.

El punto de partida de ambos es completamente distinto. Mientras que la democracia persigue la consecución de valores universales de los que todos podamos participar, el totalitarismo reivindica unos valores pertenecientes a un colectivo que se sitúa en un lugar superior respecto a otros, bien sea por cuestión de nacionalidad, raza o ideología. La complejidad reside en la forma en la que se ejerce en ambos casos. La manera en la que se desarrollan las prácticas del poder, ya no por el miembro de la comunidad que es dirigente, sino por todos los que la integran, nos conduce hacia un resultado u otro.

Pese a todo, hay que afirmar que en una pequeña nota aclaratoria previa al artículo, el autor insiste en que cada uno es libre de sacar sus propias conclusiones sobre el asunto, tanto como él lo es de expresar las suyas y que, independientemente de que se esté de acuerdo con ellas o no, no pasan de ser propuestas o reflexiones

teóricas, ya que se considera «absolutamente incompetente» en asuntos de realidad política y de su puesta en práctica, entendiendo como rechazable y lamentable tener que realizar tales aclaraciones. Recordemos que estamos en abril de 1939, que la guerra estallará en septiembre, y continuemos con su disquisición para entender cómo el concepto de poder se desarrolla en el planteamiento de este autor.

Para Caillois, es inherente a la democracia cierta debilidad de espíritu. Podemos teorizar sobre la igualdad de derechos, pero, si bien todos somos depositarios de ellos al nacer, no podemos garantizar que en el transcurso de nuestras vidas logremos retenerlos. La puesta en práctica de estos derechos iniciales está llena de fragilidad y habitualmente no se desarrolla del modo en que sería deseable. Es más, Caillois afirmará que estos derechos van en detrimento de otros, es decir, mientras que una parte los acumula, otra los va perdiendo. «Esta igualdad teórica de los derechos se acompaña también, desde el comienzo, de la desigualdad más lamentable para poder usarlos»¹³.

Por un camino más o menos largo, y utilizando un mecanismo semejante al de la selección natural pero basado en preferencias y elecciones, se produce el acceso a un grupo o a otro, es decir, al que ejercita el poder o al que habrá de someterse a él. El problema es que nuestro deseo de poder no se basa en favorecer al otro o a la comunidad, sino en una continua necesidad de colmar nuestros deseos pensando (o no) que son también los del resto. Esto debilita el sistema en sí y nuestra posición como autoridad. Es un mecanismo en el que, al igual que en los totalitarismos, acaba desarrollándose el poder, estableciéndose sobre un orden determinado. «Tal es el único fundamento de la noción de orden: el principio de la diferencia específica de los seres y al mismo tiempo su jerarquía»¹⁴.

El orden se establece de este modo en democracia suponiendo que está supeditado a la ley y al sistema que proporciona y del que ella emana. En cambio, en los sistemas autoritarios, el orden viene dado, impuesto por la autoridad, quien tiene la capacidad y la posibilidad (por su etnia, su raza, su naturaleza...) de detenerlo o

¹³ R. Caillois, «La hiérarchie des êtres», en *Le naissance de Lucifer*, p. 82.

¹⁴ *Ibid.*, p. 85.

modificarlo. Se establece en ambos casos una jerarquía basada en la *diferencia*. Según Caillois, no hay otra forma de plantearlo si no es en términos de orden, a excepción del hecho de que los primeros gobiernan por un tipo de delegación en la que ese poder y el orden son variables, y, en el caso de los autoritarios, ese poder es de tipo natural, casi dinástico y sólo puede ser revocado mediante el uso de la fuerza que lo acompaña casi por definición. «Quien admite al tirano, admite el regicidio»¹⁵.

Todo ello hace que la inestabilidad sea cada vez mayor, que no haya seguridad alguna en los cimientos de unión del grupo, y que la autoridad, que en última instancia depende y se sostiene, como vimos, en el consentimiento íntimo, sea cada vez más cuestionada y amenazada. Por esta razón, solo una autoridad basada en la ejemplaridad, la estima y la admiración tiene cierta garantía de estabilidad. Y esto, según el autor, no necesariamente viene dado por la democracia. La democracia tiene que confiar ciegamente en que serán elegidos los mejores para encarnar el poder y que, al mismo tiempo, representen los deseos y el bienestar de la mayoría.

Tanto la democracia como el fascismo tienen para Caillois un camino ya establecido y que se desarrolla entre las debilidades de la primera y las ruinas del segundo. Ante esta situación, Caillois entiende que debe erigirse una fuerza nueva encarnada en el comunismo.

Hecha esta presentación, a lo que debemos atender es a la posibilidad de un nuevo orden, establecido por una minoría que quiere conservar ciertos ideales sin necesidad de publicitarlos, dejando así abierta una nueva reflexión sobre la relación entre las nociones de *secreto* y *orden* que Caillois entiende como una unión natural.

2. 1. El poder carismático

Etimológicamente *carisma* significa don o gracia, más aún, don o gracia concedida a alguien. Para Caillois, el tipo de poder que consideramos carismático merece una mención aparte. Basándose en la división de Max Weber sobre los tipos

¹⁵ *Ibid.*, p. 86.

de poderes¹⁶, reconoce en este último cualidades muy especiales, porque consigue distinguir como «líder» a aquellas personas que participan de él. Hitler es una de esas personas.

El poder carismático pertenece a quienes pueden erigirse como ejemplo y como modelo. Posee unas connotaciones que los demás admiran, lo cual lo hace estar tan cercano como lejano de los que le rodean, de los que le siguen. En el entusiasmo de los que le siguen y en la fascinación que provoca en ellos es donde verdaderamente se encuentra su poder.

Aunque Caillois entiende que para la sociedad moderna resulta especialmente difícil concebir este tipo de poder, no ha desaparecido por completo. La personalidad de los líderes políticos o sociales influye enormemente en el modo en que son percibidos y en cómo afectan a los demás. En este tipo de poder y en cómo se lleva a cabo, reside por ejemplo la fidelidad de quienes lo siguen. Y esto tiene a su vez un efecto de retroalimentación, es decir, conseguir una multitud dispuesta a seguir a alguien y ser absolutamente fiel por voluntad propia, refuerza y vuelve más sólido este tipo de poder.

¿Estamos tan lejos de aquellas figuras a las que llamábamos magos, gurús, guías espirituales, etc.? Obviamente no es así. El poder carismático se acerca al sagrado tanto como se acerca, en estos términos, la mitología a la psicología. Sencillamente estamos analizando la imagen de un ídolo, llámese Merlín, llámese Hitler. «Todo poder es una magia real, si llamamos magia a la posibilidad de producir efectos sin contacto ni agente, provocando por así decir una perfecta e inmediata docilidad de las cosas»¹⁷.

Llevado por la época, Caillois realiza una reflexión bastante amplia sobre las condiciones que acompañan a la personalidad de Hitler. Nosotros únicamente nos

¹⁶ La división a la que se refiere Caillois es la que establece Max Weber en *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. Se trata del poder legítimo, el poder funcional o práctico, y el poder carismático. Nuestro autor entiende que las sociedades suelen basarse en el primero de ellos, pero que de ninguna manera deben admitir el último de estos poderes. «Ni la mentalidad ni la complejidad de las sociedades modernas parecen admitir un poder de este tipo». R. Caillois, «Le pouvoir charismatique Adolf Hitler comme idole» (1951), en *Oeuvres*, p. 317.

¹⁷ *Ibid.*, p. 315.

detendremos en aquellos detalles de interés para nuestro trabajo y que hacen referencia a las confrontaciones internas y externas que acompañan al personaje. El hombre carismático, el ídolo de masas absolutamente fascinadas, permanece aislado en una especie de retiro voluntario en el que disfruta de cierta soledad y donde seguramente aparecen y discurren gran parte de sus ideas y pensamientos. Su imagen es una imagen distanciada de las hordas sociales ante las que aparece en determinados momentos para volver a retirarse.

Eso que no es más que un juego de distancias y de imagen, también forma parte y alimenta ese poder del que venimos hablando. Caillois lo piensa de un líder político, pero ¿no valdría pensarlo igualmente de un druida? ¿No se da también un retiro para realizar conjuros, pronunciar palabras que nadie habrá de escuchar o desarrollar cierta técnica, cierta sabiduría que corresponde al ejercicio de un poder?

Este puntual y periódicamente renovado contacto con la sociedad permite que igualmente se reaviven los lazos que unen al líder con el resto de la sociedad ¿Cómo se lleva a cabo tal cosa? ¿Cómo son esos encuentros? Sean políticos o religiosos, todos comparten características propias de una ceremonia emocional. Se lleva a cabo en un marco determinado y bajo normas determinadas. Se produce entonces esa clase de sentimiento, del que habla Durkheim, en el que parece que entremos en comunicación con otras personas que consideramos nuestros iguales porque compartimos las mismas emociones, al tiempo que se produce una conexión con el líder que las provoca.

Esa conexión es ya no política, sino que gracias a ese poder carismático se confunde con los espectadores de una manera casi mística. En esa mística, en ese entusiasmo las inhibiciones no son lo suficientemente fuertes como para frenar el efecto de la fascinación. Estamos ante el fanatismo. «En el entusiasmo colectivo, que una técnica elemental suscita sin esfuerzo, los frenos intelectuales y hasta las inhibiciones morales pierden la casi totalidad de su eficacia»¹⁸. El poder se sostiene, una vez más, no ya en las capacidades de quien lo ejerce, sino en el entusiasmo

¹⁸ R. Caillois, «Le pouvoir charismatique», en *Quatre essais de sociologie contemporaine*, p. 73.

colectivo que silencia al resto de los elementos que habitualmente nos acompañan para realizar determinados juicios de valor.

2. 2. La tentativa americana del *Collège de Sociologie*

Los inicios de la etapa de Caillois en Argentina marcan al mismo tiempo el declive definitivo del *Collège*. A pesar de los esfuerzos de Caillois y de algunos intelectuales franceses, es difícil mantener al grupo unido y continuar con cierta regularidad las reuniones con las que se iniciaron. Las divergencias entre sus fundadores, especialmente acentuadas entre Bataille y Caillois, se hacen cada vez más patentes y se expresan entre ellos con mayor claridad, hasta el punto de que, si pudiésemos localizar un momento en el que se hace definitiva la desaparición del grupo, tal vez podríamos encontrarlo en las fechas y acontecimientos que ahora presentamos.

En noviembre del año 1939 Caillois ya se encuentra exiliado. Desde su refugio americano escribe una carta a Jean Paulhan, en la que podemos percibir que su posición se vuelve más clara respecto a lo que está ocurriendo en Europa y, más concretamente, respecto a la figura Hitler y el nazismo.

Debido al viraje que sufren los acontecimientos en el viejo continente, Caillois se decide a realizar una especie de manifiesto que sirviera igualmente de declaración de intenciones en la que el *Collège de Sociologie* (o más bien su sede suramericana) dejase claro su parecer frente al movimiento político que se extiende irremediablemente. De esta carta (y de algunas precedentes) se concluye que nuestro autor se posiciona decididamente en contra de esta tendencia política y de su precursor, acusando claramente a esta doctrina de racista y de no hacer posible, bajo los principios que alberga, defensa alguna.

El objetivo es que algunos intelectuales de la época lo firmen y suscriban, con el fin de que se conviertan en principios e ideas expresados bajo una cierta autoridad moral que lo dote de un calado importante ante la sociedad de la época. Sin embargo, se advierte entre las líneas del exiliado que, aunque pretende hacer a Bataille partícipe

de tal proyecto, tiene algún temor a que éste trate de entenderlo como una oportunidad de reivindicar o de ser, en su línea habitual, trasgresor o desmedido, aprovechando en tal caso la ocasión para desmarcarse de las intenciones de Caillois.

En realidad, la desconfianza de Caillois viene generada no sólo por la actitud de Bataille, sino por el hecho de que ciertas teorías sostenidas por el *Collège* en su etapa inicial, parecían respaldar algunas de las líneas de pensamiento a las que también se sumaba el nazismo. El interés por las sociedades secretas, por las jerarquías, por lo sagrado, etc. parece alentar cierto tipo de ideas que concebidas bajo una mala interpretación pueden pasar por parte del contenido o incluso del fundamento de una ideología que vea con cierta simpatía al nazismo.

De entre esas ideas, la de lo sagrado puede resultar especialmente controvertida cuando se refiere a su aplicación dentro de determinadas ideologías. Caillois percibe un gran riesgo, propio de sistema de pensamientos racistas al entender que existe un privilegio (o no) en el nacimiento de cada uno. Es decir, basar ciertas virtudes del hombre únicamente obtenidas por sus orígenes y procedencia no permite margen de maniobra alguno sobre el modo en el que se forman las sociedades. Podemos afirmar que es sencillamente entendido como una especie de don, que posibilita formar parte, de manera digna, de una sociedad, o quedar excluido de ella.

Frente a esta azarosa y determinante circunstancia, Caillois propone la capacidad de elegir. Ése es el punto de partida de su reivindicación, en la que cuenta con Bataille y así lo expresa claramente:

«El hitlerismo es un ideal que no permite que se le adhieran. Es necesario la gracia, y ésta no es la recompensa de la virtud, sino una dada de nacimiento. Ahí está la única parte tomada de mi texto: la elección contra lo dado, la afinidad electiva contra la presión, el mérito contra lo irremediable. Este es el punto de vista del Colegio de Sociología, aquel tanto de Bataille como el mío»¹⁹.

¹⁹ O. Felgine, C. P. Pérez, Jacqueline Paulham y Laurent Jenny, *Correspondance, J.Paulhan-R. Caillois* (1991), p. 125.

Pese a su firmeza y el apoyo de Paulhan, Caillois se encuentra con la siguiente dificultad: no ha conseguido que ninguno de los intelectuales previstos firmen ese manifiesto. Existe temor entre ellos, cierta desconfianza de que sea una opinión tan evidente, que encierre alguna segunda intención, algún tipo de trampa en la que intente expresar alguna idea que favorezca al hitlerismo. Esto es lo que le explica Paulham, pero la verdad es que si pensamos en ello de una manera más sencilla, seguramente muchos de los intelectuales que permanecieron en Francia tendrían miedo de las consecuencias que firmar tal manifiesto pudiera acarrearles. Tal y como Caillois sospechaba, y pese a contarle al director de la N.R.F. lo contrario, Bataille no está del todo satisfecho con el escrito:

«Su texto me ha sorprendido. Veo mal con qué se relaciona. ¿Se da usted cuenta hasta que punto estamos lejos —incluso si hacemos el mayor lugar al optimismo— de poder hablar de patología de las sociedades? Para mí, esto es inconcebible. Habría que presentar algún principio positivo —una voluntad, un atractivo. De lo contrario, se vuelve muy farragoso»²⁰.

Así que Caillois se encuentra con la oposición de Bataille y de muchos otros autores a sus intenciones. Con posterioridad a este incidente el *Collège* tanto en Francia como en Argentina parecer diluirse. Aunque siguen reuniéndose de manera más o menos espaciada hasta el año 1940²¹, la divergencia en las opiniones y la agravación del conflicto dificultan la posibilidad de revitalizar al grupo en ambos continentes. Encontramos pocas referencias a él en las misivas de los tres autores y si se refieren a ello (Paulhan lo hace en alguna ocasión) es para constatar lo lejos que quedan los textos que ahora presentan los intelectuales de aquellas primeras intenciones firmadas por M. Leiris, G. Bataille y R. Caillois. Pese a que los asuntos sobre los que trata Caillois no se alejan del todo de aquellos inicialmente propuestos

²⁰ J. Pierre Le Boulter, *Lettres à Roger Caillois*, p. 120.

²¹ M. Galetti, «Du Collège de sociologie aux *debates sobre temas sociológicos*. Roger Caillois en Argentine», en *Roger Caillois, la pensée aventurée*, pp. 139 y ss.

por el *Collège*, se llenarán de matices sociales y políticos que se pondrán de manifiesto con mayor claridad a medida que transcurren los meses. Veamos ahora cómo la jerarquía y el orden se impregnan de matices sociales propios de esta nueva etapa.

3. La sociedad y sus órdenes

Si tuviésemos que seleccionar algunos de los textos más importantes en la obra de Caillois, entre ellos se encontraría *Le vent d'hiver* (1938). Este artículo, de poca extensión, y escrito en el contexto de una de las conferencias del *Collège* presenta una cierta crisis del individualismo y las relaciones que en los grupos sociales pueden establecerse a partir del propio concepto de individualidad.

Según lo que venimos explicando, podemos afirmar que una de las consecuencias inmediatas del poder es la constitución y determinación de un orden. Esto nos indica que, independientemente de sus actitudes y capacidades, la diferencia que se establece entre las personas o los grupos sociales se encuentra desarrollada en una disposición concreta.

Si realizamos un estudio de la obra de Caillois, apreciamos que el concepto de orden y la puesta en práctica del mismo es muy importante en sus reflexiones. Las que realiza sobre la sociedad no están exentas de ello. El orden regirá la estructura de la sociedad y su definición. Como sabemos, en función a como se establezca ese orden quedará definida de un modo u otro. Se trata de la lucha por los valores que estamos dispuestos a implantar, pero, más allá de eso, se afirmará que, en la lucha de los individualistas frente al grupo social, el individuo debería plantearse un cambio en su forma de organizarse. Frente a lo que podría ser una revuelta desordenada de individuos tratando de imponer valores, Caillois propone o sugiere un cambio de actitud que pasa por nuevos métodos de educación, que el autor expresa a través del cambio de lo satánico a lo luciferino. Lo interesante en su reflexión es que no se trata

de transgredir los órdenes ya establecidos, sino de restablecer; no se trata de profanar, sino de sacralizar²².

«Este diseño supone una cierta educación del sentimiento de revuelta, el cual hace pasar del espíritu de motín a una actitud ampliamente imperialista y lo persuade de subordinar sus reacciones impulsivas y turbulentas a la necesidad de la disciplina, del cálculo y de la paciencia. Es necesario, en una palabra, que, de *satánico*, llegue a ser *luciferino*»²³.

La educación del sentimiento de revuelta necesita previamente de dos principios que el autor menciona en *El hombre y lo sagrado*, se trata del *principio de respeto* y el *principio de individualización*. El poder se gesta sobre ambos principios porque necesitamos de obediencia y cierto sosiego para que puedan darse las conductas y colaboraciones necesarias que hagan prosperar a la sociedad sin que surja ninguna conducta subversiva. Nos encontramos con un trueque más o menos explícito de servicios en los que cada uno cumple su función. Esto nos sitúa en una distribución social tradicional y platónica, en el que cada uno habrá de cumplir con un objetivo, produciéndose una jerarquía consentida y aceptada de la que todos los seres participan. El orden social queda así perfectamente establecido.

La jerarquía y el orden son ideas que están muy presentes en Caillois y que podríamos aplicar a muchos ámbitos. Sociedades como las militares o aquellas que pretenden ser secretas presentan unos rasgos que hacen que se plieguen sobre ellas mismas, teniendo modos de existencia y de acción basados en un objetivo común.

«Estos tres tipos de comunidades [las monásticas, las paramilitares y las sociedades secretas] son inmediatamente comparables por la importante separación que aísla a sus miembros del resto de la sociedad. El análisis demostraría que difieren menos por su propia finalidad que por las condiciones exteriores de su desarrollo, según ellas

²² R. Caillois, «Le vent d'hiver» (1938), en *Oeuvres*, p. 254.

²³ *Id.*

disfruten o no del apoyo de los poderes, se toleran a contracorriente o quedan reducidas a la ilegalidad. Nos afiliamos a cada una por iniciativa o noviciado. Nos distinguimos de los otros y somos vinculados por un uniforme completo o un signo imperceptible. Toda su ética reposa sobre esta relación, prever obligaciones estrictas entre los miembros les empuja a tratar de buscar al resto de seres menos como sus iguales en derecho que como la materia primera de sus empresas»²⁴.

La estricta ética que se da en este tipo de sociedades es la que parece contribuir a que se constituyan de un modo fuerte y significativo. Sin embargo, podíamos dar un paso más. Esa ética férrea implica unos modos y una puesta en escena que señale y distinga. Así, hacia lo que Caillois está apuntando no es tanto a sus protocolos éticos, sino más bien a los estéticos que señalan y distinguen (al tiempo que unen) ampliamente al núcleo social al que nos estamos refiriendo. Son la manifestación y la representación de la ética a la que servimos. Pensemos en una especie de revelación: un gesto, un símbolo, una marca silenciosa que permite reconocernos e identificarnos como partícipes de algo. Bataille también observa esa relación interna-externa en las órdenes militares. Según este autor, esos órdenes redefinen la violencia interior que acompaña al paroxismo para desviarla hacia el exterior. «El principio del orden militar es la desviación sistemática de la violencia hacia el exterior. Si la violencia hace estragos en el interior, se opone en ella a media en que se pueda. Y desviándola hacia fuera, la subordina a su fin real»²⁵.

Visto desde otra perspectiva, también es un peaje. Podemos recordar la anécdota que persigue a Paul Feyerabend cuando se le preguntaba por qué se alistó en el ejército alemán y respondió «porque me gustaba el uniforme». Independientemente de que la respuesta se atenga a la realidad, expresa y ejemplifica con claridad que una pose estética afirma mucho más. Nuestra identidad se representa en nuestra apariencia. Aparentar y aparecer como otro que no somos significa rebelarnos en mayor o menor medida contra los valores a los que tal representación va unida, más

²⁴ *Ibid.*, p. 257.

²⁵ G. Bataille, *Teoría de la religión*, p. 69.

aún si se trata de grupos herméticos que *a priori* podrían no ser diferenciados en nuestra cotidianeidad. Es decir, un militar de paisano no (a)parece como perteneciente al grupo. Su uniforme es su distintivo, al igual que lo es la sotana para el sacerdote o la túnica para los *hare krishna*.

La apariencia informa sobre unas normas de conducta a respetar y unos comportamientos considerados correctos o no dentro del ámbito de un determinado grupo. No son únicamente roles desempeñados por cada individuo, son representaciones de sí mismos y de la colectividad a la que pertenecen. Con otras palabras, suponen una serie de códigos exteriores que expresan una actitud, una emocionalidad interna.

Ese mismo valor dado a la representación lo encontramos unos párrafos más adelante, en lo que Caillois designa como aquella «urbanidad que ritualiza las relaciones mutuas de los hombres» .

«Precisa y meticulosa como una etiqueta de corte, la educación que ritualiza las relaciones mutuas de los hombres en sus aspectos secundarios, exime al entendimiento del hecho mismo y aumenta en consecuencia su riqueza. Es más, ella contribuye a mantener una cierta tensión interior que podríamos apenas conservar si descuidásemos la simple apariencia. En una asociación de tipo cerrado, destinada a agravar las separaciones, la educación forma parte de la etiqueta y llega a ser casi una institución»²⁶.

Quien difiere de esos códigos de conducta, sencillamente no pertenece al grupo. Podríamos decir que es, más que nunca, una cuestión de educación en términos de representación. La ética a la que sirven se manifiesta a través de la estética que exhiben en sus modos de ser y de estar. Otros modos de estar significan por tanto otras formas de ser. Estos tipos de conducta son parte esencial en el pensamiento de Caillois. La *politesse* que permite y posibilita que las relaciones entre los individuos sean de una determinada manera afecta también a la sociedad, puesto

²⁶ *Ibid.*, p. 260.

que este comportamiento se traduce en unas consecuencias sociales que son esas y no otras, es decir, que tienen un efecto directo sobre el modo en el que posteriormente transcurre la sociedad.

Además, podemos añadir que estas conductas individuales se alimentan de la propia sociedad que las genera. Lejos de pasar inadvertidas, se da una identificación de valores, emociones y preferencias que se ensalzan pasando a formar parte de esa conciencia colectiva, a la que nos hemos referido ya en alguna ocasión, y que hace las veces de catalizador de todo aquello que individualmente no tiene un empuje comparable. Si cierta forma de comportamiento se corresponde con la sociedad a la que se pertenece, se permanecerá casi inadvertido, a menos que violente esas normas de conducta que son distintivas. Por lo tanto, por una parte el cuerpo social genera y conduce nuestras relaciones de una forma determinada para animarlas y desarrollarlas según sus valores establecidos, y, por otra parte, no respetar esos códigos me distinguirá como alguien que no pertenece o que rechaza esa colectividad. Veámoslo expresado en las palabras de Caillois:

«Codificando las relaciones de los iniciados, su carácter esotérico y convencional se encuentra reforzado por el hecho de que debe servir a diferenciar los avanzados de los profanos. El maleducado, en efecto, no es tanto aquel que descuida los usos, sino aquel que los ignora o que practica aquellos de otro grupo. Así la educación, manera de reconocerse entre sí y de reconocer a los intrusos, llega a ser un medio práctico de tomar distancias. De hecho, cuando es necesario manifestar a alguien su hostilidad o su desprecio, es suficiente, como sabemos, afectar a su estima una educación excesiva que avergüenza como un reproche y excluye enseguida toda familiaridad»²⁷.

Nuestros gustos, nuestros modos educacionales, nuestras virtudes, son rasgos que colaboran como cimiento en el que nos agrupamos y en el que nos reconocemos. Son una especie de seguro y salvaguarda que nos proporciona, garantiza y protege la pertenencia al grupo.

²⁷ *Id.*

Para realizar esa trasposición de lo individual hasta lo colectivo necesitamos de un ambiente propicio en el que tal posibilidad se desarrolle, de ahí que Caillois conceda una gran relevancia al grupo social como *medio* que permitirá el desarrollo de toda esa conducta que aisladamente carece de sentido completo. En este sentido, el autor entiende la sociedad como un organismo vivo y completo, en el cual, cabría decir, residen ciertos microorganismos que no tendrían ni la misma existencia ni el mismo alcance si pretendiesen una existencia independiente del mismo. De esta forma, la sociedad es el *medio* propicio sobre el cual se sustenta una conducta individual que correría el riesgo de no ser atendida debido a su escasa relevancia o trascendencia. La sociedad facilita, acoge y aviva las conductas individuales que le son propicias para definirse de manera colectiva.

«En el grupo, estas virtudes tienden concurrentemente a hacer más vivas las aristas de sus contornos, más abrupto el foso que aísla en la sociedad donde han nacido: aquellos que lo practican con ese propósito encuentran pronto a su alrededor un verdadero *medio*, en el sentido orgánico de la palabra, un islote de densidad fuerte, capaz en consecuencia de aglomerar los cuerpos flotantes esparcidos en una sociedad diluida, y de conferir así a sus células activas un rol verdaderamente positivo, en lugar de la agitación estéril y desequilibrada en las que ellas se complacían en otro tiempo»²⁸.

El grupo nos facilita el medio en el que hacernos más fuertes. Y, paralelamente, el grupo como tal, como núcleo que se distingue de otro, saldrá reforzado. El entorno en el que nos desarrollamos es capaz de unirnos, esto es, de establecer vínculos creando objetivos comunes y apariencias similares. Esto podría recordarnos a aquello que apuntábamos en el segundo capítulo cuando nos referíamos a los procesos de adaptación que nos permiten generar estrategias de representación destinadas a que formemos parte de la sociedad. Por lo tanto, las conductas que desarrollemos y la apariencia con la que lo hagamos nos definen en nuestra esfera

²⁸ R. Caillois, *op. cit.*, en *Oeuvres*, p. 261.

social. Qué seamos y qué aparentemos ser. Pasemos a ver hasta qué extremos es significativo seguir las normas del grupo al que deseamos pertenecer.

3. 1. Las dinastías y otros ejemplos

En uno de sus artículos, *L'ordre et l'empire* (1936), Caillois nos muestra los órdenes sociales y su relevancia a través de los emperadores de la dinastía Tcheon que gobernaron su imperio durante 866 años. Establecían y organizaban su gobierno mediante una férrea disciplina basada en el orden. De hecho, el peligro que amenaza o que teme esta dinastía es la *variación*, por mínima que esta sea, todo ello, con el único fin de alcanzar la inmortalidad²⁹.

Cambiar significa dejar una cosa o una situación para tomar otra. ¿Puede un poder establecido sobre una dinastía como la que acabamos de mencionar permitirse este cambio, aunque sea en lemas mínimo de sus detalles? La más pequeña de las variaciones podría afectar a todo un sistema establecido cuya disposición no puede verse alterada si quiere perpetuarse como es debido.

La perpetuación de un linaje requiere de una sociedad que lo respete y que evite provocar diferencia alguna, lo cual encierra otro problema: el poder absoluto se concentra en una persona y en su familia. En unos pocos a los que estos se asignan. Si antes mencionábamos la idea de evocación, Caillois vuelve a recuperarla para referirse a aquello que le sugiere el concepto de dinastía. Nuestro autor siente cierta desconfianza de un concepto que evoca a un poder absoluto localizado en un príncipe. Pero, sobre todo, Caillois afirmará que la idea de que el poder quede perpetuado en una descendencia inmemorial, inamovible y original, le parece tan poco cercana a sus ideas que no encontrará otra causa para semejante circunstancia que no sugiera una explicación de tipo psicoanalítico:

«[me refiero] sobre todo a la noción que ilustra más particularmente la descendencia histórica, inamovible, inmemorial, original, tan poco cercana al conjunto de mis

²⁹ Véase R. Caillois, «L'ordre et l'empire» (1936), en *Europe* 41, p. 59 y ss.

tendencias que ella me parece invitar a la búsqueda de una explicación psicoanalítica haciendo valer por ejemplo la contradicción análoga que opone las reflexiones del yo inquieto de su origen y de su derecho y el hecho del todo injustificado para ser justos de la existencia corporal que, siendo igual en última instancia, destaca este origen y este derecho, se pierde en el inconsciente de la vida uterina de la misma manera que los únicos títulos de una dinastía deciden de la *noche de los tiempos*»³⁰.

Esta circunstancia en la que hay que proteger la continuidad de unos pocos y los valores que éstos proponen, además de respetar la concentración de poder en unos cuantos elegidos, se da en muchas otras colectividades a las que los miembros del *Collège* dedicaron algunos de sus estudios: las iglesias, ejércitos, cofradías y sociedades secretas. La única distinción posible en este tipo de comunidades es la que realiza el «líder» respecto a los otros individuos que forman parte de su grupo.

«Como los espejos sin azogue, las verdaderas diferencias no son reversibles: el maestro se distingue de los esclavos, pero no ocurre a la inversa. Uno siempre se distingue de los otros. Sobre este punto, esta idea excluye toda ambigüedad. Sus distinciones están dirigidas. Maestros y esclavos no se oponen alrededor de atributos antitéticos (la riqueza en los unos y la pobreza en los otros). Los dirigentes no son exigentes, o no lo son sino para ellos mismos: se contentan con el privilegio de una distinción que es su fin en sí, no otra que pueda contener, sino la distinción misma. Aquellos que la tienen no encuentran ninguna otra cosa sino distinguirse, distinguirse de los otros, distinguirse entre ellos. La distinción, de la cual ellos se reservan el privilegio, es menos un atributo que un proceso activo; ella define el acto de los seres que, porque tienen la fuerza de distinguirse, hacen la diferencia»³¹.

No es extraño que Caillois construya sobre el pilar de la diferencia y del ámbito cerrado y jerarquizado uno de los elementos constitutivos de la sociedad. Esta diferencia imprime carácter dentro del círculo al que se pertenece y, al mismo tiempo,

³⁰ R. Caillois, *La nécessité d'esprit*, p. 76.

³¹ D. Hollier, «Mimétisme et castration 1937», en Roger Caillois, *la pensée aventurée*, p. 75.

permite ocupar un lugar en el todo social. Sin embargo, si atendemos a las diferentes reflexiones que va realizando nuestro autor sobre el asunto y vemos los años y el telón de fondo en el que todo ello transcurre, no resulta muy difícil imaginar las numerosas críticas y miradas de sospecha a las que puede verse sometido debido a tales ideas. La Segunda Guerra Mundial y el clima que vive Europa no son propicios para realizar afirmaciones que pueden ser susceptibles de una interpretación desacertada debido a que sus palabras pueden llegar a ser consideradas, cuanto menos, ambiguas.

«La jerarquía de los maestros y de los esclavos es ontológica más que social, moral más que económica. En la imagen que ella organiza, no hay razón alguna de sentir lástima por el esclavo. Podemos imaginar con firmeza, según Caillois, una imagen en la que el esclavo, permaneciendo esclavo, habría perdido toda razón de lamentarse: nada prohíbe concebir a un esclavo feliz; un esclavo contento permanece esclavo. Porque el esclavo no se define por su avasallamiento económico y la alienación de su fuerza y el trabajo que produce, no se define por los sufrimientos que le impondría el principio de realidad, sino por su dependencia al principio del placer»³².

El esclavo lo es porque cumple con una función y tiene un sentido que lo sea. La jerarquización en la que piensa Caillois está considerada en el ámbito platónico y en aquella autoculpable minoría de edad denunciada por Kant. La distinción que se produce no es percibida por el gobernado como ofensiva o denigrante, sino como un lugar a ocupar por cada elemento individual de un conjunto en función, por ejemplo, de la obligación que desempeña. Se distinguen al tiempo que se integran. Es nuestra elección como individuos la que nos hará partícipes de una u otra comunidad. Somos nosotros los que decidimos comulgar con un determinado grupo y sus prácticas.

³² *Ibid.*, p. 76.

3. 2. Comunidades tradicionales y comunidades electivas

Para presentar la idea de comunidad que compartían los miembros del *Collège* y precisar a qué se referían cuando hablaban sobre ella, es necesario acudir a Max Weber. Alejándonos en esta cuestión de las corrientes francesas, podemos rastrear el concepto de comunidad que Weber propone en las ideas que tanto Caillois como Bataille desarrollan con posterioridad. Weber define como «*comunidad* una relación social cuando y en la medida en que la actitud en la acción social —en el caso particular, por término medio o en el tipo puro— se inspira en el *sentimiento* subjetivo (afectivo o tradicional) de los partícipes de *constituir un todo*»³³. Las comunidades se establecen sobre valores que ellas mismas eligen y no necesariamente sobre el sistema de compensaciones e intereses que se dan en las sociedades o bien internamente o frente a otras. Siguiendo esta estela y sin perder de vista el lugar del individuo y la distribución del poder que se aplica en cada comunidad, Bataille sugiere una explicación precisa para justificar el modo en el que los individuos se reagrupan entre sí. En ella se incluye el distintivo de la *elección*, ya que de ahí derivan los tipos de comunidades a los que podemos vincularnos:

«Las formaciones internas que reagrupan a los individuos en un plano nuevo podrán recibir el nombre de *comunidad*. No obstante, la palabra *comunidad* no podrá designar exactamente una división subordinada a la formación primitiva. En efecto, las comunidades nuevas se conjugan con la antigua organización —esa que no procede más que de la sangre o de la tierra— y ocurre a veces, incluso, que se vuelvan más importantes. Así pues, el desarrollo de comunidades nuevas es como la formación primera misma; cuando todo ha acabado, adopta un valor equivalente al de las formaciones secundarias. A partir de entonces puede ser mirada como una de las comunidades que forman la sociedad y recibir el nombre de comunidad *tradicional*, en oposición a las comunidades nuevas, entre las cuales las más importantes son las comunidades *electivas*, que resultan de una elección de parte de los elementos que la

³³ M. Weber, *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva* (1921), p. 33.

componen y presentan un carácter de totalidad —como las órdenes religiosas o las sociedades secretas—»³⁴.

Según Denis Hollier, la predilección del *Collège* por las *comunidades electivas* se debe a que son comunidades forjadas sobre un *valor* que la propia comunidad comparte y desarrolla. Mientras que las *comunidades tradicionales* representan al cuerpo social como un hecho (por ejemplo el clan, la nación o la tribu), se podría afirmar que las *electivas* asumen un valor de manera colectiva hasta convertirlo en fundamento totalizador de la sociedad que lo comparte (por ejemplo los ejércitos o las sectas)³⁵. Caillois, que en este aspecto participa de la opinión de Bataille, lo expresará por ejemplo en su artículo *L'esprit des sectes* (1943), en el que ejemplifica la manera en la que algunos individuos parecen asociarse en un proyecto común, un pacto solidario que no necesariamente les obliga por nacimiento y sobre el cual depositan su frecuente insatisfacción por la realidad en la que viven y su deseo de transformarla. Que estos grupos sociales se formen y alimenten de sus objetivos, de sus elecciones comunes, los fortalece ante el resto de la sociedad, de la cual se separan porque se distinguen. Ocurre lo mismo con ciertas figuras individuales que examinamos a continuación.

4. Individualismo y sociedad: figuras marginales

Cuando Caillois se refiere a la manera en la que se componen las sociedades, no puede obviar la existencia de ciertos individuos que permanecen al margen de la sociedad. Nuestro autor se detiene en ellos y trata de mostrar cierta composición y costumbres sociales mediante figuras que favorecen o rechazan la cohesión social: el

³⁴ D. Hollier, op. cit., p. 103.

³⁵ También en esto podemos reconocer a Weber, quien distingue entre comunidades abiertas o cerradas según la manera de monopolizar los valores que se desarrollan en ella. Ya sean considerados de forma tradicional, afectiva o racionalmente, condicionan el carácter de la comunidad según las posibilidades de satisfacer los intereses que tanto el individuo como la propia comunidad pretenden. Propagamos un valor que nos será más fructífero abierto hacia el exterior de la comunidad; nos cerramos sobre él y lo monopolizamos si ello nos promete resultados más alentadores. Véase M. Weber, op. cit., p. 35.

verdugo, los líderes sectarios y las jerarquías que construyen, los escritores «malditos», etc. La moral representada por estos personajes y su forma de ser integrados en el propio rechazo de la sociedad les concede un espacio en el que encuentran su definición y su significado.

Vale la pena detenernos en la reflexión de estas figuras individuales por dos motivos: el primero de ellos porque debido a sus modos y conductas, marcan una línea de diferencia con el todo social cohesionado. Son personajes situados al margen de la sociedad, en un espacio propio y distinguido respecto al resto del grupo social. Al mismo tiempo esto también les hace formar parte de la misma en un tipo de participación por exclusión, por no ser el resto de la sociedad en la que, de alguna manera, también quedan integrados. La segunda razón tan relevante o quizá más que la primera, es el hecho de que todos esos personajes, o al menos gran parte de ellos, han fomentado y actuado favoreciendo lo que podríamos considerar algún tipo de transgresión contra el orden establecido. Sin embargo, renunciado a esta actitud, Caillois contempla la posibilidad de proponer y generar, de establecer nuevamente, en lugar de romper lo ya establecido. En este sentido, podemos apreciar cómo Caillois está cercano y al mismo tiempo cada vez más lejos de Bataille.

Caillois usa el individualismo y la singularidad de estos personajes para explicar su visión de la sociedad, basándose en las «reacciones de defensa» que aplica la propia sociedad.

«No teniendo hacia la sociedad más que reacciones de defensa, él reserva naturalmente su simpatía a todos aquellos que ella mantiene a raya, corruptos, mujeres públicas y fuera de la ley, y se hace poco a poco un héroe del *condenado intratable sobre quien se cierra siempre el presidio*. Estamos equivocados al considerar como trato de grosería insensible el tema de la prostituta de gran corazón o aquel del bandido magnánimo en la literatura romántica, si bien son apenas las mejores señales de la novedad esencial de la época: el divorcio en los valores y casi

ya en las costumbres, entre el escritor y la parte compacta y estable del cuerpo social»³⁶.

La actitud del individualista (sea este un escritor, un verdugo o cualquiera que por una razón u otra ejerza este rol) es hostil y esquiva en un primer momento. Su situación está contra la sociedad y su rol en la misma se define en gran parte por esa actitud. Sin embargo, Caillois opta por abandonar una actitud de huida o marginal y anima a cimentar en actitudes individuales el fermento de una sociedad futura que represente y constituya los valores que este individuo originario pretende representar.

5. *Puissance du roman*

Al aproximarnos a la obra *Puissances du roman* (1942) podemos tener la sensación de que nos encontraríamos ante un estudio estético de la novela, pero nada más lejos de lo que pretendía Caillois. El interés que nuestro autor muestra hacia tal género lo es en la medida en la que afecta al cuerpo social. Será, por lo tanto, un estudio sociológico y no estético el que quiere ofrecernos.

Para entender el punto de partida desde el que Caillois dirigirá su planteamiento, debemos recordar que, prácticamente, todos sus objetos de estudio, responden, como hemos visto ya, a un orden. Jerarquía, orden, normas, estructuras... Sus intereses y sus universos siempre se ven sometidos a una disposición que responde a un último criterio, a una última ley, por extraña que ésta nos resulte. Sin embargo, encontramos una gran excepción en la novela. La novela no responde a ningún tipo de normas.

Hay muchos tipos de novelas. Cada una de ellas puede tratar sobre cualquier motivo que desee el escritor: históricas, románticas, científicas, de misterio, etc. Podríamos elaborar una lista muy extensa sobre ello. Esta circunstancia le hace compartir espacio con la historiografía, la sociología o la psicología, sin que exista pretensión científica alguna por parte de ella o de su autor. De este modo, asalta todos

³⁶ R. Caillois, *op. cit.*, en *Oeuvres*, p. 253.

los ámbitos de estudio posibles, pero sin responder necesariamente a las precisiones que un trabajo especializado requeriría. Es más, ni el autor lo realiza ni el lector se lo exige. Por tales razones, la novela queda absolutamente abierta ante tantas posibilidades como objetos de interés podamos encontrar, y total y legítimamente exenta de cualquier requerimiento formal que exijamos a otra disciplina. Toda esa amplitud de contenidos impide que podamos asirla o cercarla con unas directrices. A pesar de esto, son narraciones que se adentran en todos esos asuntos que concurren, a su vez, en nuestra vida

La primera pregunta que podríamos hacernos es: ¿por qué no pedimos a la novela lo que a cualquier otra disciplina? ¿Por qué Caillois que reclama y observa de todo lo que le rodea un orden, no puede hacerlo esta vez, y sobre todo, por qué no se lo exige, como hacía, por ejemplo, con la poesía? La respuesta del autor es tan sencilla como rotunda: porque la novela no tiene un objetivo estético³⁷. No se trata de que a Caillois no le interese el estudio estético de la novela, sino de que considere que no debe ser tratada bajo el criterio de esta disciplina porque su finalidad no es estética, sino social. «La novela no tiene reglas. Su origen y su naturaleza se lo impiden. Su destino no está unido al del arte. La novela tiene otra función, otra grandeza, otras limitaciones. Decididamente es necesario estudiarla fuera de las letras»³⁸.

Y es que más allá del universo de las letras, la novela influye en nuestra vida cotidiana haciendo que nuestra mirada y nuestras emociones se fijen en aquello en lo que su autor ha querido destacar. La novela actúa como catalizadora de nuestras emociones: nos identificamos con sus héroes, nos encontramos en situaciones insospechadas en nuestra cotidianeidad, suscitan sensaciones que desconocemos o que deseamos revivir... La novela conforma, como afirma Caillois, el espejo inconmensurable del universo humano en el que el hombre compone su rostro y aprende sus actitudes.

³⁷ Véase «Puissances du roman» (1942), en *Approches de l'imaginaire*, p. 156.

³⁸ *Ibid.*, p. 161.

5. 1. Clasificación de la novela

Caillois cree que cualquier clasificación que se realice respecto a la novela no tendrá rigor alguno, debido a la condición inabarcable de la misma. Habitualmente esas clasificaciones no se hallan basadas en un verdadero criterio metodológico, sino que se estructuran bajo una serie de «etiquetas» que adjudicamos, según su temática, a cada novela. Y es que realizar una categorización de la novela entraña gran dificultad porque a su carácter inasible debe añadirse también su maleabilidad en los asuntos que trata, imposibilitando la tarea de acotarla. Ante tal situación, Caillois propone acercarse a ella mediante «puntos de vista» que pueden ser aplicados a cada obra y que nos permiten extraer rasgos concretos con los que realizar un análisis de cada una de ellas. Esos puntos de vista no se excluyen entre sí, sino que se complementan, con el fin de ofrecernos una lectura más completa de nuestro objeto de estudio. Caillois lo explica de esta forma:

«Para atrapar una realidad tan escurridiza, de nada sirve abrir rúbricas fijas, construir compartimentos estancados. Es necesario, al contrario, usar *puntos de vista* que permiten determinar los diferentes caracteres que manifiesta cada obra y, sobre todo, evaluar en qué grado los presenta. Así, se puede esperar un diagnóstico cuya complejidad garantice la precisión y responda a la complejidad misma que la define. No es necesario que estos puntos de vista se excluyan, sino que se asocien. Deben poder ser aplicados simultáneamente a cada novela»³⁹.

Podríamos afirmar que casi a modo de «ítem», Caillois nos propone una serie de conceptos con los que examinar una obra. Se clasifican de la siguiente manera:

1. La **amplitud**. Prestaremos atención a cuántos personajes ocupan un papel importante en la novela, cuántos son los protagonistas que soportan el peso de la acción, como se distribuyen, etc.

³⁹ *Ibid.*, p. 171.

2. La **densidad**. Nos indicará el tiempo en el que discurre la narración y su relación con el tiempo real, lo cual nos permitirá realizar una comparación entre ambos.
3. La **extensión**. Caillois nos advierte que no debemos confundirla con la amplitud ni con la densidad. En toda novela existe una triple extensión: espacial, temporal y social. La espacial nos indica el lugar en el que se desarrolla la obra, donde viajan sus héroes o la habitación cerrada en la que discurre la trama; la temporal se refiere al tiempo que se comprende en la narración desde su inicio hasta el final, que podría contener desde la historia universal hasta el transcurso de una hora; y finalmente la social nos indicará el medio en el que acontece cada acción.

Hasta aquí, Caillois considera que son criterios que nos permitirán medir el «volumen» de la novela, pero no nos ayudan a establecer con claridad las relaciones de la obra con el mundo real. En este punto nuestro autor introduce dos observaciones a tener en cuenta: la primera de ellas se ocupa del cariz realista que el escritor añade a la novela. Una historia realista puede ser absolutamente imaginada, mientras que un relato de ficción puede recoger fielmente acontecimientos de la realidad. La segunda reflexión atiende a la implicación del autor con sus personajes y a cuánto ha aportado de sí mismo a cada uno de ellos. Continuando con su enumeración principal, se concluyen los siguientes criterios a observar:

4. El **grado de atención a la realidad**. Es posible destacar que Caillois se refiere al modo en que escritor reflejará la realidad, esto es, si se limita a relatarla haciendo una fotografía de ella o si atenderá más a otro tipo de representaciones. Nuestro autor hace especial hincapié en la posibilidad de que el novelista pueda reflejar un sueño o una alucinación, perteneciente al mundo real y, sin embargo, dándole existencia fuera de él. Este punto al que ahora nos referimos tiene una especial relevancia porque nos permitirá medir

no sólo el grado de realidad, sino que, a través de él, podremos obtener el grado de ficción existente tanto en la trama como en los personajes. En ello también se adivinan ciertos rasgos del universo que concibe el escritor para los protagonistas y que comparten el suyo propio.

5. La **interioridad**. Con este término Caillois designa la forma en la que todas las emociones, pasiones y situaciones ocurridas en la novela se ponen en conocimiento del lector. Es decir, cómo el lector aprehende el universo tanto del relato como de los sujetos que lo integran. Ello nos obliga a atender al modo en el que está compuesta la obra: si son confesiones mediante monólogos fragmentados; si es un relato donde se rememora la infancia; si existen cortes de frases o éstas son inconexas porque hay sueños o delirios, si se produce la expresión de un balbuceo. Las combinaciones que el escritor utilice para plasmarlo en su obra nos indican la manera en la que las hace llegar hasta aquel que las lee.
6. El **grado de identificación del autor con sus héroes**. En este sentido debemos tener en cuenta tanto al escritor como al hombre, porque muchos de las inquietudes íntimas de la persona que escribe se plasmarán en su obra, más allá de sus meros anhelos como escritor. Con gran claridad, Caillois recurre a aquella expresión de Gustav Flaubert, «Madame Bovary, c'est moi»⁴⁰.
7. La **voluntad de influir**. Por último, la manera en la que la novela afecta o influye sobre el público y la intención que el autor dedica a ello. Transmitir un mensaje personal, tratar de fundar los postulados de una nueva ética, querer instruir sobre la vida del cosmos... Cuál sea la intención del autor repercutirá mediante la obra en aquel que la recibe. Su éxito (más allá del meramente

⁴⁰ *Ibid.*, p. 175.

editorial) residirá en su capacidad de erigir modelos de conducta, de invitar a analizar aquello que nos ofrece, de hacer estremecer, etc.

Con todas estas propuestas, Caillois no pretende establecer un análisis exhaustivo, sino proporcionarnos unas preguntas con las que interrogar a cada novela, siempre las mismas cuestiones, lo cual nos facilitará la posibilidad de obtener unos indicadores sobre dónde debemos situar a cada una de ella. No podemos olvidar que su fin no es únicamente literario, sino que son sus consecuencias sobre la sociedad las que importan a Caillois para plantear un estudio de la novela con las características esenciales que se acaban de exponer.

V. ESTHÉTIQUE GÉNÉRALISÉE

En las obras *Babel* (1948) y *Chroniques de Babel* (1981) se recogen una serie de artículos y reflexiones publicadas en diferentes revistas de la época, como *Cahiers de la Pléiade*, *Combat*, *Spectateur* o *Lettres françaises*. La mayoría de esos artículos datan del año 1946. Con la perspectiva del tiempo, Caillois percibirá esa época como un momento de transición y cambio en su vida y en su obra¹. Definitivamente alejado de sus reflexiones surrealistas, sus escritos se dedicarán a teorizar tanto sobre problemas propios de la sociedad de su época (*Au-delà de l'existentialisme*, *Qu'est-ce que le conformisme?*, *De l'opportunisme*), como de tantos otros que permanecen en la actualidad de su tiempo pero que tienen un perfil más cercano a la crítica artística y literaria (*L'ambition de l'art*, *L'Etat et la littérature*, *La littérature sordie*, *Les rapports de la orale et de la littérature*). Tanto unos como otros conservan un cierto tono de interpelación que el propio Caillois rechazará años más tarde, sospechando que tales artículos hubieran debido ser más analíticos y menos categóricos. Sin embargo, estos escritos nos permitirán hacernos una composición de lugar sobre la manera en que Caillois entendía problemas como la literatura, el arte o la poesía.

¹ Así lo confiesan en las introducciones de los libros que acabamos de mencionar, tanto Caillois como Alena Vichrova-Caillois, segunda y última esposa del autor, cuando es ella la encargada de preparar la edición que se publica en 1981 de *Chroniques de Babel*.

1. Teoría de las formas

En 1962 Gallimard edita *Esthétique Généralisée*. En el prólogo, nuestro autor declara que en este libro se encuentran textos que provienen tanto de la búsqueda de formas naturales como de la atención que presta a algunas actitudes «a primera vista paradójicas» de sus artistas contemporáneos. La intención de Caillois es abordar los problemas estéticos desde un punto de vista general, pero entendiendo que esa generalidad es causada únicamente por la diversidad de estos problemas. La estética no debe quedar limitada a los problemas de la naturaleza, ni al estudio de las formas bellas, y debe abrirse hasta la comprensión de las obras de arte por más singulares que éstas sean. Ante tal perspectiva, la pregunta que podemos hacernos es, como indica Laurent Jenny, ¿puede una estética ser generalizada? Es decir, ¿puede ser aplicada a todas las formas visibles cualquiera que sea su origen natural o cultural?²

Este es el empeño de Caillois: dirigir la mirada estética a todo lo que nos rodea. Para ello, realiza una propuesta bajo el nombre de «génesis de las formas concebibles». Con esta teoría nuestro autor pretende distinguir entre el dominio de la estética (entendiendo como tal al estudio de las formas que son consideradas bellas) y el del arte (que tan sólo ocupa una pequeña parte de esas formas), en el que se expresan los esfuerzos del hombre por crear una belleza que participe de aquella que se constata en el universo. Las estructuras naturales constituyen el punto de partida y la referencia última de toda la belleza imaginable, incluso el propio hecho de que la belleza sea una apreciación humana³.

Desde este punto de vista, es decir, tomando en consideración las formas que encontramos en la realidad que nos rodea, Caillois propone un proyecto (que él mismo califica de desmesurado) que, con el fin de buscar la mayor precisión posible, concreta en los cuatro tipos de formas que señalamos a continuación.

² Véase L. Jenny, «Roger Caillois: Esthétique généralisée ou Esthétique fantôme?», en A. M. Laserra, *Roger Caillois, fragments, fractures, réfractations d'une oeuvre*, p. 47.

³ R. Caillois, «Esthétique généralisée», en *Oeuvres*, p. 814. Todas las mayúsculas que aparecen a lo largo de las citas del capítulo pertenecen al autor.

1. 1. Las formas por accidente

Así, con la herencia de las poéticas vanguardistas tras su espalda y en un clima en el que la obra se enfrenta a la consideración de ser equiparada a un mero producto industrial, Caillois vuelve su mirada hacia el problema sobre quien realiza la obra de arte y debe ser considerado un genio, frente a aquello que entendemos como una obra de arte de la propia naturaleza. Tenemos al artista con su obra, y a la naturaleza sin otro autor considerado que no sea el azar. Tan sólo el criterio de quien observa es el que juzga cuál de ambas propuestas será más válida.

La búsqueda, la elección, el hecho de señalar o distinguir el objeto para convertirlo en objeto del arte supone una destreza en el artista que va más allá de su propia creación. Cuando Caillois piensa en el artista, está más cerca de la idea de alguien que es capaz de revelar algo que únicamente él puede hacernos ver.

Más allá de esto, su interés por «la forma» le hace prestar mayor atención al modo en que ésta se presenta tanto en las exposiciones como en la naturaleza. Y esto porque a juicio de nuestro autor, «las formas son producidas, parece, por ACCIDENTE, por CRECIMIENTO, por proyecto o por MOLDE»⁴.

En esta etapa de su vida vemos a Caillois mostrando un claro interés por las formas de la naturaleza, que, a pesar de ser accidentales y aleatorias, parecen querer recordar composiciones trazadas intencionalmente por algún creador experto. Es en ese juego donde reside gran parte de su belleza. Esta reflexión se encuentra ya expresada en la relación kantiana entre arte y naturaleza. En el parágrafo 45 de su *Crítica del juicio* Kant se refiere a ello en los siguientes términos: «En un producto del arte bello hay que tomar consciencia de que es arte y no naturaleza; sin embargo, la finalidad en la forma del mismo debe parecer tan libre de toda violencia de reglas caprichosas como si fuera un producto de la mera naturaleza»⁵. Los productos del arte deben participar de la libertad de la que goza la naturaleza. La disposición de las

⁴ *Ibid.*, p. 816.

⁵ I. Kant, *Crítica del juicio* (1790), p. 278.

formas que estos albergan ha de parecer tan libre como la que observamos en el mundo natural. Las normas que apliquemos en la ejecución de las obras de arte han de obedecer a la «naturalidad de artificio», a la que volveremos en las siguientes páginas.

Al igual que Kant, Caillois percibe en la naturaleza un tipo de perfección que debe ser imitada por las formas del hombre, al menos por aquellas que pretenda considerar como bellas. Las imágenes que paisajes, tormentas o acantilados nos ofrecen son para Caillois tan libres e inestables como atractivas. Es entonces cuando asocia el contenido de estas formas a las que se producen en los lugares más recónditos de nuestra imaginación. «Desde este punto de vista, SE PARECEN A LAS IMÁGENES DE LOS SUEÑOS Y [LOGRAN] SEDUCIR»⁶.

Las imágenes del sueño son como las imágenes de esas nubes que recuerdan a formas determinadas pero que podrían perfectamente haber sido otras. Ambas son el resultado de encrucijadas y coincidencias accidentales que no son dirigidas por ningún autor. Y ambas parecen responder a leyes o dictados que no pueden escapar de esa dirección.

Esto nos enfrenta al siguiente problema en ambos casos: ¿estamos ante composiciones singulares o el modo en el que se muestran responden a un mismo proceder del que podemos extraer una norma general? ¿Podríamos encontrar alguna pauta que nos ayudase a conocer el origen y la manera en la que estas formas se establecen? Ante tal imposibilidad, Caillois se refiere a estas formas como aquellas que tienen su origen por *accidente* y que deben su aspecto «a un TUMULTO DE DETERMINISMOS DESPÓTICOS»⁷. Es decir, se desarrollan en una especie de combinación tan aleatoria como impuesta.

⁶ R. Caillois, *op. cit.*, en *Oeuvres*, p. 817.

⁷ *Id.*.

1. 2. Las formas por crecimiento

La segunda de las formas es la que tiene su causa por *croissance*. Hay un tipo de crecimiento que existe en cada objeto, porque aunque éste sigue su propio desarrollo (obedeciendo a lo que podemos considerar una lógica interna) continúa respetando unas directrices primitivas que lo distinguen e identifican como tal. Por seguir el ejemplo que pone Caillois, un tigre tendrá sus propias singularidades y como especie podrá formar parte de una mayor o menor evolución, pero inevitablemente continuará teniendo la piel a rayas. Sufrirá las modificaciones que tal vez vengan dadas como consecuencias de adaptaciones, pero éstas no serán tan amplias ni tan significativas como para que se modifique ese aspecto que comparte con su modelo original al que pertenece. «La mayor parte del tiempo crecen sin que ninguna alteración sensible modifique su aspecto»⁸. Se trata, como vemos, de un modo de cambiar, de avanzar como lo hace la propia naturaleza, la propia vida, pero conservando ese perfil originario del que participamos. «Aquí es inventada la simetría dinámica»⁹.

Estas formas, por mucho que parezcan pretenderlo, no pueden traicionarse a sí mismas. Así que existe una ley interna que gobierna al objeto y es capaz de permitir formas coherentes y lógicas en su modo de avanzar, al tiempo que internamente se desarrollan como cambiantes. Es posible una variación en la que, por contradictorio que parezca, se perpetúa una forma determinada. Podría considerarse como las dos caras de una misma moneda que puede quedar desgastada o deteriorada por su uso, pero que conservará por definición las dos caras y su mismo valor.

1. 3. Formas por proyecto

Encontramos una tercera distinción de las formas, fácilmente identificables porque son aquellas propias de la ejecución del hombre, tanto si pueden ser

⁸*Ibid.*, p. 818.

⁹*Id.*

consideradas obras de arte como si no. Estas obras nacen de un proyecto previo y del resultado de un estudio realizado con el fin de concretarla.

Existe, por lo tanto, una intencionalidad que se dirige bajo unas directrices determinadas. Hay una planificación de la obra y un plan de su autor. Por este motivo, Caillois se refiere a ellas como esas obras en las que puede leerse su historia y la de su autor. Las podríamos denominar *obras con historia*, porque participan de un añadido con el que no cuentan las formas que hemos descrito con anterioridad (que Caillois señala pero en el que no se detiene demasiado), que es el compromiso de su autor. La elección del objeto, su realización, hacen responsable tanto al artista como al propio objeto por presentarlo en unos términos precisos y no en otros. Aún así, este tipo de obras no son exclusivas del hombre: una tela de araña o el nido de un pájaro pueden ser consideradas dentro de esta clasificación.

Como hemos apuntado, entre ellas se encuentran las obras de arte, pero habríamos de detenernos (porque así lo hace el propio Caillois) a pensar qué es aquello que nos lleva a considerar una «forma por proyecto» como una obra de arte. La respuesta de Caillois viene dada en los siguientes términos: «Una obra de arte da el sentimiento de la perfección, cuando el espectador fascinado no sabe imaginarla de otro modo sino como ella es, es decir, cuando no deja [que deseemos más]»¹⁰.

Aquello que no podríamos imaginar de cualquier otra forma. La exacta y rotunda determinación del objeto creado aparecerá ante nosotros sin permitir que podamos imaginarlo de ningún otro modo. Podríamos aventurarnos a pensar que la obra de arte habrá de hacer desaparecer la sugerencia para que aparezca el todo de aquello que pretendemos mostrar. Únicamente algo que no somos capaces de suponer de otra forma puede revelarse tan contundentemente en su apariencia que nos haga olvidar, o incluso pensar, que no puede ser de otra manera. Podríamos hablar de una evidencia de lo aparente (perversa, por otra parte, porque se muestra como sincera y única, cuando no es más que un «engaño») que excluye desde sí misma cualquier otra alusión a la realidad que representa.

¹⁰ *Ibid.*, p. 820.

Caillois es consciente de que todo esto ocurre dentro de un contexto, dentro de una época e incluso de un estilo. Pero, ¿cómo hacer que se prolongue tal éxito? No lo sabemos realmente. «ELLA DERIVA DE LA CULTURA, ANTES DE DEPENDER DE LA NATURALEZA, de la cual ella es, sin embargo, resultante en última instancia»¹¹.

La obra de arte, como tantas otras ideas magnificadas, es, en el mejor de los sentidos, un producto cultural. Algo que se elabora dentro de una atmósfera determinada. Así, podríamos afirmar que si Heidegger pensaba que la obra de arte funda mundos, cabría continuar en la línea de dicha afirmación, que esos mundos son concretos y determinados. Se desarrollan dentro de un escenario que les es propio. Caillois trata de explicar esta idea del siguiente modo:

«Una suma de convenciones, de prejuicios si se quiere, en todo caso de preferencias tácitas, definen cada vez una manera de ver y de apreciar que se extiende a las diferentes artes. Ellas orientan la percepción ingenua, la acostumbran a una estética latente o formulada que depende tanto del tiempo aparente por su origen común, las formas naturales regularizadas, como de su ambición, que es LA BÚSQUEDA DE ALGUNA EXCELENCIA. Esta connivencia no se da sin aprendizaje. Ella alimenta [la relación] entre el arte y la belleza»¹².

Debemos tener claro, por lo tanto, que la obra de arte, al igual que la propia cultura derivan y dependen de una primera naturaleza a partir de la cual nos empeñamos en buscar y crear algo que sea digno de admirar. Para Caillois, esta búsqueda se traduce fundamentalmente en una investigación que nos lleve a la *forma* acertada, que habrá de conducirnos a la excelencia artística y que también podamos interpretar como una pregunta por la esencia del arte. En última instancia, nos cuestionamos el tipo de formas, y qué ha de ocurrir para que alguna de ellas sea tan destacable como para ser considerada una obra de arte.

¹¹ *Id.*

¹² *Id.*, p. 820.

Aunque Caillois distingue en el segundo tipo de formas el papel del hacedor y el de la obra en sí como dos aspectos que se confunden (co-funden) en el resultado, no menciona nada sobre tal problema en el tercer caso. Incluso afirmando que la obra y el artista tienen una historia, que no es más que su historia común, al considerarlo como un agente externo, continúa con la pregunta que, por ejemplo, unos años antes, Heidegger habría formulado de una manera explícita:

«El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno es sin el otro. Sin embargo, ninguno de los dos es por sí solo el sostén del otro, pues el artista y la obra son cada uno en sí y en su recíproca relación, por virtud de un tercero, que es lo primordial, a saber, el arte, al cual el artista y la obra deben su nombre»¹³.

Digamos que, aunque partiendo de cuestiones muy similares, Caillois responde que la pregunta sobre qué es una obra de arte, o cuáles son las formas y apariencias consideradas arte, pasa por entender la belleza como un concepto cultural. Además, nos sometemos al criterio de autoridad porque consideramos que su testimonio es siempre acertado y eficaz, aunque no por ello infalible.

1. 4. Formas por molde

Por último, encontramos las llamadas formas por molde, que derivan de la primera y la tercera aunque sea de un modo meramente reproductivo y no únicamente creativo. Reproducen, pero no innovan. De hecho, Caillois nos advierte que no merecerían la menor mención si no fuese por el origen desde el que se constituyen como tales. Se trata de las obras que la industria reproduce a semejanza de un primer modelo creado. A diferencia de aquellas formas que vimos que contenían la variación en su interior, estas otras necesitan de una maquinaria externa que las ayuda a reproducirse. Por esto, afirma Caillois que:

¹³ M. Heidegger, «El origen de la obra de arte» (1935), en *Arte y poesía*, p. 37.

«[...] tal es el modo de reproducción de los OBJETOS EXTERIORES Y SIN VIDA, en consecuencia sin poder propio de proliferación, que son resultado de un *proyecto* o, en rigor, de un *accidente*, incluso cuando en este último caso la copia se arriesgue a permanecer superficial, porque restituye la forma sin emplear con frecuencia la misma materia, que puede resistirse al molde»¹⁴.

Es decir, estos objetos, que son sólo apariencia, necesitan de la mecánica para proliferar. No son más que la repetición de las otras formas que acabamos de ver. Derivan de las primeras de forma ilimitada y perfecta y no añaden nada que no haya aportado el original. La única originalidad que puede reconocerles Caillois es el modo en el que fueron creadas y el método seguido para tal fin. Este problema que con sólo mencionarlo todos asociamos a Walter Benjamin, está presente en Caillois tal vez porque no puede obviarle en una época en la que el avance industrial es percibido como magnífico al tiempo que devastador. Que esa misma industria haya irrumpido en el ámbito de los objetos considerados artísticos es observado con gran recelo y casi como una especie de sacrilegio. Es una actitud irreverente que perjudica a la obra original robándole su aura.

En esta línea y en una lectura bastante acertada, Caillois entiende que lo que proporciona la máquina no es más que una ilusión de ser obra que trata de manifestarse mediante la apariencia de una vida nueva, pero que, por el contrario, no hace sino manifestar lo inerte de aquello que se crea. «EL ARTIFICIO NO SABRÁ RESTITUIR SINO LO INERTE. La sustancia, el grano de la vida, se le escapa. La máquina no procura nunca sino la ilusión o el simulacro»¹⁵. La industria no puede *producir* la obra, tan sólo puede reproducirla, lo que manifiesta todo lo que de yermo hay en su resultado. Esta incapacidad de ser una forma primaria hace que su carácter se vea desvirtuado por su imposibilidad de añadir nada nuevo a lo ya existente. Caillois, un autor que aprecia el universo en su totalidad y en cada una de las

¹⁴ R. Caillois, *op. cit.*, en *Oeuvres*, p. 821.

¹⁵ *Id.*

singularidades que lo constituyen, no puede dejar pasar esta carencia que con tanta nitidez se percibe en este tipo de obras.

Todas estas formas no provocan en nosotros la misma impresión. Algunas nos parecerán bellas, otras puede que feas y la mayoría nos serán indiferentes. Podemos preguntarnos qué ha de ocurrir para que encontremos a unas bellas y no a otras. La conclusión a la que parece llegar, o al menos trata de presentarnos, es que todo este problema de formas es, en última instancia, una cuestión relacionada con aquello que nos agrada y que consideramos como bello, o, lo que es lo mismo, con la vieja pregunta por la identidad de la belleza.

2. Sobre la idea de belleza

Caillois parte de la siguiente reflexión cuando trata de acercarse al estudio de la belleza. Distingue dos tipos de belleza: aquella que podemos encontrar en la naturaleza y aquella otra que viene del mundo creado por el hombre. Ambas pueden llegar a solaparse y confundirse. O más bien es el hombre el que tiende a confundir su idea de belleza (traducida en aquello que le gusta) con esa idea casi mítica de *la belleza*, como queriendo olvidar que, en su caso, fue un concepto adquirido, al igual que tantos otros, en un contexto educacional.

Aún así, no podemos obviar el hecho de que existen ciertas obras ante las que tenemos determinadas experiencias que consideramos agradables y placenteras, haciendo que las apreciemos como bellas, independientemente de que hayan sido realizadas en una cultura o en una época diferente. Es como si estos objetos superasen tanto la espacialidad como la temporalidad a la que están sometidos.

Caillois se inclina a pensar que, para que esto ocurra, debe existir un *support commun universel* que habremos de encontrar en la naturaleza. Es decir, sólo lo que está sometido a las leyes de la naturaleza es lo que realmente nos agrada, hasta el punto de poder superar toda tradición cultural por parte de la obra.

Esta apelación de Caillois al *sustrato común universal* no deja de remitirnos de forma inmediata a la idea de *sensus communis* kantiana¹⁶. El último recurso al que Kant se ve obligado a apelar para «salvar» los juicios estéticos es precisamente a este *sensus communis* del que todos participamos. Gracias a él, estos juicios pueden completarse como tales siendo comunicables y comprendidos en afirmaciones del tipo «esto es bello» o «esto me gusta». Sin embargo, el sustrato al que se refiere Caillois no nos vincula (o no únicamente) a estructuras emocionales similares, sino que recurre a un fondo de procedencia común, compartido por todo lo que existe en la naturaleza. Se podría decir que participamos en mayor o menor medida del mismo bagaje.

Su planteamiento, que podría parecer poco novedoso e incluso algo sorprendente si tenemos en cuenta los años en los que vive Caillois y las corrientes artísticas e intelectuales fraguadas a su alrededor, da un giro cuando trata de argumentar por qué ocurre esto. ¿Por qué son las obras que se parecen a la naturaleza las que agradan al hombre? Porque participan de un universo y de unas normas de las que el propio hombre es partícipe y en las que se ve inmerso. Y son precisamente esas normas las creadoras de belleza. Con otras palabras, existen unas leyes inherentes a todo lo que nos rodea y de las que nosotros también somos integrantes, de ahí que cuando observamos esas leyes en determinados objetos las reconozcamos como la verdadera belleza y como lo que nos proporciona una experiencia placentera. Caillois afirma:

«En efecto, el hombre no se opone a la naturaleza, ÉL MISMO ES NATURALEZA: materia y vida sumisas a las leyes físicas y biológicas que gobiernan en universo.

¹⁶ Recordemos las palabras exactas de Kant: «[...] Por *sensus communis* ha de entenderse la idea de un sentido *que es común a todos*, es decir, de un Juicio que, en su reflexión, tiene en cuenta por el pensamiento (*a priori*) el modo de representación de los demás para atener su juicio, por decirlo así, a la razón total humana, y, así, evitar la ilusión que, nacida de condiciones privadas subjetivas, fácilmente tomadas por objetivas, tendría una influencia perjudicial en el juicio. Ahora bien: esto se realiza comparando su juicio con otros juicios no tanto reales, como más bien meramente posibles, y poniéndose en el lugar de cualquier otro, haciendo sólo abstracción de las limitaciones que dependen casualmente de nuestro juicio propio, lo cual, a su vez, se hace apartando lo más posible lo que en el estado de representación es materia, es decir, sensación, y atendiendo tan sólo a las características formales de la propia representación o del propio estado de representación». I. Kant, *op. cit.*, p. 270.

Ellas lo penetran, lo atraviesan, lo organizan. Él coincide con ellas —o al menos no es separable. Esas leyes son generadoras de la belleza. Esto es poco decir. ELLAS REZUMAN LA BELLEZA, QUE NO ES OTRA QUE SU APARIENCIA VISIBLE. Sus efectos, si los tienen, no son bellos en sí. La mayoría de las veces, estos pasan desapercibidos. No vuelven a la categoría de la estética sino por valoración humana. Pero son necesariamente eso que el hombre debe llamar bello y a partir de lo cual él tiene la idea de la belleza. Este término no es sino una manera de nombrar una característica que poseen en común y que los distingue llegado el caso de los resultados de otros procesos»¹⁷.

Es decir, el sustrato común que nos hace ser elementos de la naturaleza es el mismo desde el cual se genera la verdadera belleza. Por eso (aunque el autor no lo exprese explícitamente de esta manera) entendemos que una obra es realmente bella cuando la percibimos a través de esas leyes, cuando de alguna manera converge, junto con quien la percibe, en ese espacio común en el que su apariencia nos resulta tan reconocible como agradable. Y porque es reconocible nos es agradable. En este sentido, Caillois se aproxima a los sistemas filosóficos más clásicos, como pueden ser el de Platón o Plotino.

Sin embargo, hay una diferencia respecto a estas ideas, ya que ese descubrimiento de la imagen, esa especie de reconocimiento de la belleza que experimentamos, no nos convierte en expertos, ni en eruditos, ni siquiera en sujetos dotados de una sensibilidad especial. Somos más bien *esclavos cosustanciales* del universo y las leyes que nos rigen: «No es en absoluto árbitro ni creador, sino ESCLAVO COSUSTANCIAL, homogéneo, que se imagina dócil o más raramente rebelde y que no es ni independiente, ni por su soporte, diferenciado»¹⁸.

No existe una lectura de especial relevancia sobre el asunto, tan sólo podemos apelar al recuerdo de aquello de lo que ya somos parte. Lo que existe, por lo tanto, es

¹⁷ R. Caillois, *op. cit.*, en *Oeuvres*, p. 823.

¹⁸ *Id.*

una correlación en la que podemos percibir (y no nos queda más remedio que percibir) y aprehender toda aquella belleza que tenemos a nuestro alrededor.

Pese a todo, somos conscientes de que esta apreciación de la belleza no ocurre con tanta frecuencia como podríamos pensar. Independientemente de que existan periodos históricos en los que la belleza de la naturaleza ha sido valorada en mayor o menor medida, en opinión de Caillois el hombre siente mayor admiración por las obras de arte. ¿A qué se debe esto si hemos argumentado que lo que percibe en ellas no son sino los atributos de la naturaleza? La respuesta se reduce a que el hombre aprecia más las obras de arte porque, a fin de cuentas, el arte es *su* obra.

Si seguimos la línea de pensamiento de nuestro autor, podríamos aventurarnos a pensar que, de algún modo, hemos olvidado el lugar del que formaríamos parte y hemos atendido con mayor intensidad a aquello que desde ese punto hemos generado. Es más, necesitamos el arte para poder valorar la naturaleza.

3. Entre lo bello y lo feo: interpretaciones diagonales

Para Roger Caillois comprender la idea de lo feo significa entender por qué es necesario pasar por el arte antes de llegar a apreciar la naturaleza. En primer lugar, para el autor de *Sciences diagonales*, la fealdad no tiene lugar en la naturaleza. Pueden existir paisajes aburridos, imperceptibles por lo que de monótonos haya en ellos, pero no feos. La fealdad es tan solo una característica antropomórfica que asociamos a determinados elementos de la naturaleza, como por ejemplo los insectos, pero que no tienen tanto que ver con la apariencia de éstos, sino con la historia, las ideas o las leyendas que se han generado en torno a ellos. Aquellas asociaciones de las que habíamos hablado capítulos atrás y que relacionaban al insecto con su mitología y los miedos que despertaba, son la causa de que lo consideremos feo. Una consecuencia que además es errónea desde el punto de vista estético, puesto que para Caillois las sensaciones que tenemos ante una araña, un insecto o una serpiente provienen de otras regiones de la sensibilidad humana que no son propiamente las que se abarcan desde la estética. Lo que podemos encontrar de horrible y monstruoso

en la naturaleza, hasta el punto de que provoque en nosotros verdadero desagrado no responde a un juicio estético, sino más bien a una especie de juicio defensivo ante una perturbación del que consideramos habitualmente como orden natural establecido.

Podríamos preguntar a Caillois si no trataban constantemente los surrealistas de romper ese orden. Lo importante de la cuestión no es ya si el resultado obtenido tiene éxito o no, es decir si, incluso alterando dicho orden, lograban llegar con sus obras a esa experiencia placentera para el sujeto que lo percibía, sino si los efectos de tales ejercicios deberían ser contemplados dentro de la disciplina estética o valdría más considerarlos como una cuestión meramente sociológica, política o ideológica. No deja de ser curioso que Caillois trate de acotar la estética, cerrando la posibilidad a ciertos aspectos de la emocionalidad que posteriormente han ido haciendo su aparición reclamando cada vez más lugar para el sujeto que las protagoniza. Ante tales circunstancias, el hombre cree que puede y debe enmendar a la naturaleza. Así, interviene en ella creando sus propias obras y es entonces, con esa actuación, cuando el orden es realmente alterado, porque nada garantiza que tal intervención logre su objetivo. En palabras del propio Caillois: «La FEALDAD propiamente dicha no aparece en la NATURALEZA sino en el momento en el que un ser capaz de obrar comienza a alterarla por su propia INICIATIVA, tantea y no es afortunado en su camino»¹⁹.

Sea con cierto ánimo de contradecir a la naturaleza o por ineficacia o incompetencia, es el hombre el que genera la fealdad que existe. Sin embargo, en este menoscabo encontramos el único camino que nos libera de la naturaleza de la que somos esclavos consustanciales. En nuestra capacidad de producir (aunque sea de producir fealdad) nos liberamos de la esclavitud²⁰. Además, según Caillois esto debe

¹⁹ *Ibid.*, p. 825.

²⁰ L. Jenny, *op. cit.*, en A. M. Laserra, *Roger Caillois, fragments, fractures, réfractions d'une oeuvre*, p. 51 «El gran productor de la fealdad es evidentemente el hombre: porque tiene el privilegio no exclusivo pero sí dominante del proyecto, él tiene también aquel de la falibilidad y de la fealdad. Es necesario recibir aquí la primera ruptura respecto de la cual el hombre es capaz en el encadenamiento de determinaciones naturales. Aquel que nos era presentado como un “esclavo cosustancial” al medio

ocurrir porque es el modo en el que podemos apreciar toda la belleza que hay en la naturaleza. La realidad necesita de contrastes, ya que es el único modo de aprehender la belleza. Si todo nos resulta bello, no podremos distinguirlo, se nos volverá imperceptible. Por esta razón, la tarea que lleva a cabo el hombre con intención de mejorar lo que él supone mejorable tiene una consecuencia que ni él mismo espera, y es que vuelve a hacer perceptible aquello que bajo la monotonía y la homogeneidad no apreciábamos como tal.

Dicho de otra forma, en la realidad existe lo que podríamos entender como una *naturalidad imperceptible de lo bello* que nos agrada pero no podemos apreciar con nitidez justamente por lo que de «excesivamente natural» hay en ella. Cuando el hombre trata de intervenir con sus creaciones, lo que pone de manifiesto, independientemente de éstas, es esa belleza natural a la que difícilmente llega con sus obras. Las elecciones que realiza en sus creaciones determinan su proximidad a esta idea. Es decir, no determina su capacidad creadora, sino su capacidad *electora* para destacar aquello que considera que merece la pena ser señalado.

«Todo por fuerza, por misterio inevitable, es NATURALMENTE bello en la NATURALEZA; bello, pero casi siempre neutro y, en su extremo, invisible. De tal modo que [el hombre] se encuentra tentado de mejorar, perfeccionar, DE HACER EXPLÍCITO ESO QUE [POR SER] DEMASIADO NATURAL SE OCULTA. Está encantado de proporcionar las grandezas, de combinar los colores, de elegir, de componer, de erigirse en maestro»²¹.

El modo en que aprehendemos la belleza tiene que ver con la manera en la que narramos el universo que nos rodea, ya sea a través de palabras o de imágenes. Nuestras formas de contarnos el mundo pretenden perfeccionar, cuando no emular, aquello que consideramos *naturalmente bello*. Sin embargo, el hombre, en su esfuerzo por emprender tal tarea, adolece de un defecto. Tal como ocurre con la

ciego e infalible gana cierta libertad en el error y la disonancia. Mediante la fealdad puede salir del campo cerrado de la naturaleza».

²¹ R. Caillois, *op. cit.*, en *Oeuvres*, p. 826.

propia condición humana, sus decisiones y sus elecciones son falibles. Podemos engañarnos y equivocarnos. Nuestras opciones no siempre recuerdan a la belleza de la naturaleza. No siempre la mejoran. Pero no es un paso innecesario. Al contrario, es el paso por el arte, por las obras que creamos, lo que nos permite evidenciar y detectar que existe una belleza originaria y eminentemente natural de la cual pretendemos ser subsidiarios.

3. 1. El arte y sus orígenes

Podemos considerar al menos dos maneras mediante las cuales Caillois define el arte. La primera de ellas tiene que ver con el hecho de la intencionalidad que existe en la creación del mismo. Podemos afirmar que el arte es un invento humano y que es en esa invención donde radica su singularidad. Por otra parte, y aquí nos encontramos con la segunda de sus reflexiones, el arte es aquello que suscita una emoción. Leámoslo:

«El arte es LA BELLEZA PRODUCIDA EXPRÉS, creada intencionalmente, añadida por el hombre al universo, OBRA EXTERIOR que él ejecuta con intención y por sus propios medios. Dispone de muchas formas de intentar semejante añadido, inevitable, desde que no se contenta únicamente con contemplar la belleza que admira espontáneamente alrededor de él o que aprende lentamente a reconocer. Al hacer esto, actúa por su cuenta, por su placer y llega a ser PARTICIPANTE DEL UNIVERSO DEL CUAL PARTICIPA. Incluso si el ejecutante sólo busca en principio el signo o el servicio, si sólo espera aumentar la belleza, el arte existe desde que un ídolo o un objeto de culto, desde que un arma, un utensilio o un habitante suscitan en otro la emoción de la belleza, fuese ella confusa o imprecisa, porque es desde entonces concebible que un ser sensible busque sentirla o hacerla sentir por ella misma»²².

²² *Ibid.*, pp. 827- 828.

Como hemos observado, Caillois utiliza en varias ocasiones un criterio para el arte que tiene que ver con el origen del mismo o de los objetos que lo componen. En el ámbito del arte existen en el hombre dos posibilidades iniciales que podemos entender en términos de capacidades: podemos imitar o podemos inventar. Se trata de quedarnos en la mera imitación o, más bien, de generar algo nuevo en nuestra obra. Esta parecería una distinción excesivamente simple y limitada, pero Caillois va más allá de ella para hacernos ver qué tipo de arte generan ambos casos.

En primer lugar, un arte que se ciñera únicamente a copiar a la naturaleza, quedaría excesivamente reducido si no contemplamos el margen de error que se da en el resultado. Es decir, hay algo en la representación que no puede abarcar por completo el significado que previamente concebimos con tal fin. Las palabras y las imágenes responden a un significado establecido, pero es precisamente aquello que no alcanza ese significado, aquello que se escapa a la mera reproducción absolutamente fiel a su original, lo que nos hace advertir en una obra un rasgo de singularidad y de distinción que nos hablará tanto del artista como del carácter que éste está dispuesto a imprimir en su obra.

El autor no cita ejemplo alguno sobre el asunto, pero creo que podemos encontrarlos en numerosos ejemplos de la historia del arte, y que podrían ir desde Henri Rousseau y sus singulares imágenes en las que pretende reproducir la naturaleza, hasta el propio René Magritte, donde la representación parece ofrecerse de una manera engañosa revelándose en el error o en la trampa de la imagen, esto es, en aquello que precisamente la diferenciará de cualquier modelo que haya podido servir a la representación. En este último caso podemos encontrar el punto en el que desembocará tal actitud. No se trata ya únicamente de la obra, sino de su autor, que se encontrará en una dinámica que lo llevará a acrecentar su actitud y en ella el resultado de su obra. Es decir, aquello que pudo comenzar como un juego en el que el artista toma la realidad como base pero respecto a la que habrá una pequeña distancia, una diferencia intencional, incluso una rareza del autor, al principio tal vez casi imperceptible y que poco a poco se irá haciendo más dominante. Esto podría ocurrir

hasta el punto de que la distancia con la realidad impidiese reconocer el origen de aquello que se quería plasmar.

«Pronto, las sucesivas ambiciones encuentran que lo han devorado todo. Nada subsiste que no sea tratado CON UNA AUDACIA OBLIGATORIA, que debe superar a las valentías precedentes y de las cuales se espera que ella las eclipse. Esta ley, tan imperiosa como el pensador, es ineluctable e irreversible. Ella traduce una necesidad apagada. Una vez puestas las premisas, las consecuencias últimas son ya presentadas. Al fin, puede ocurrir que la obra, demasiado emancipada de la apariencia primera, DEJE DE SER DESCIFRABLE. El ojo, entonces, no reconoce más el origen de una unión de líneas que no recuerdan nada a la memoria y que no permite a la imaginación remontarse a un modelo, aunque sólo sea para apreciar la metamorfosis»²³.

Encontramos que esta reflexión Caillois no se aleja de aquella otra que vimos en las primeras páginas del trabajo, en las que la poesía e incluso el propio surrealismo corrían un riesgo similar. Distanciarse demasiado del discurso del entendimiento supondría adentrarse en el ámbito de la imaginación a la que había que dar cabida con gran cautela. Digamos que la irracionalidad y la incomprensión no pueden ser el resultado del desafío de nuestro aliento artístico. Debemos evitar que la singularidad de nuestra obra conduzca a quien la percibe hasta el punto en que olvide, no reconozca o le sea imposible imaginar cuál era el arquetipo original al que debía remitirnos. Volvemos al punto en el que la imaginación y la ruptura con la realidad más figurativa están presentes, pero sin pasar por el peaje que supondría sacrificar la aprehensión y la racionalidad de un discurso, ya sea éste expresado en imágenes o en palabras.

Como vemos, Caillois es partidario de respetar el significado del arte o, al menos, de lo que éste pretende afirmar. Las palabras, las imágenes y los sonidos entrañan un significado que asociamos habitualmente a sentimientos y emociones que

²³ *Ibid.*, p. 830.

no debemos marginar. Esto implica que toda obra tendrá unas consecuencias éticas e intelectuales que debemos asumir. La pregunta que se plantea entonces es: ¿estamos dispuestos a que ocurra de esta manera? Se podría afirmar, según la reflexión que hace Caillois sobre este asunto, que hemos depositado excesiva confianza en la idea de la autonomía formal de la obra de arte. Tal concepción, que no deja de tener un carácter reivindicativo, lejos de engrandecer y ampliar las miras de aquello que será el arte, lo reduce. El arte puede expresarlo todo, y buscar un significado último en sí mismo no lo beneficia, sino que lo pone en riesgo, una vez más, de que bajo su estela encontremos entramados extraños y poco justificables. Los artistas se adentran en técnicas, recursos o procesos poco aplicados en sus disciplinas, buscando tal vez cierta innovación en un intento de provocar emociones diferentes a las habituales. Y, sobre todo, estamos frente al peligro de lo irreconocible, que en última instancia podría situarnos ante la incertidumbre de lo irracional. Recordemos que éste era un temor frecuente en Caillois.

Las rarezas, lo extraño, lo poco habitual... se alejan de una cotidianeidad que Caillois reivindica. Podríamos llegar a afirmar que, aunque existe el respeto a todo artista que quiera continuar por esa línea, prefiere una estética de lo cotidiano que desentrañe y experimente las infinitas posibilidades de las emociones y de la multitud que habitualmente las siente. Es más, ¿no podríamos considerar especialmente meritorio dotar de relevancia artística ese espacio donde hay un mayor número tanto de autores como de receptores? No podemos dejar de advertir que desde este punto de vista, tenemos un mayor número de personas a las que contentar y un abanico de problemas ya tratados que nos será más difícil de abordar con originalidad. Sin embargo, cuando inmerso en estas características, un artista consigue triunfar, el alcance que logre será también garantía de su mayor permanencia en el tiempo.

4. Las normas del arte

Esta permanencia en el tiempo de la que acabamos de hablar se encuentra relacionada con otro concepto que está presente en la obra de Caillois. Se trata de la

idea de *orden* y de las relaciones que deben establecerse para que éste sea aceptado o no. Como punto de partida, habremos de comprender que el arte, en palabras del autor, es a fin de cuentas un juego, y, como todo juego, utiliza una serie de normas. En el caso de estas prácticas, podemos atenernos o no a ellas en función de la intencionalidad que tengamos y del objetivo que persigamos, pero inevitablemente, giraremos en torno a ellas, incluso si queremos romperlas.

«Escucho que el arte debe utilizar las normas, porque al fin no existen otras y ellas están en el origen de todo. Eso no impide que sean ellas las que arruinan con mayor seguridad las empresas donde busca fortuna. El arte comienza donde puede instaurar un orden que le sea particular y que no sirva de nada denunciar como impregnado de artificio y de convención: esa es su razón de ser. Es juego. ¿Qué sería un juego sin reglas?»²⁴.

Este orden que se instaura en el arte y que en numerosas ocasiones se cuestiona debe ser entendido como una necesidad, precisamente por lo que venimos explicando. Es cierto que no podemos concebir el arte sin llenarlo de sensualidad, de espontaneidad, de emociones y momentos llenos de intensidad pero, tal vez por este mismo motivo, especialmente fugaces. Lejos de percibir esto como algún tipo de liberación creadora, Caillois lo interpreta como una forma de esclavizarnos a nuestros impulsos que no nos permite actuar de manera independiente. En lugar de ampliar nuestro horizonte de expresión, lo que hace es reducirlo a esos instantes breves y pasajeros que no nos garantizan superación artística alguna. Es en ese momento donde deben intervenir las normas que permitan un orden básico. El espacio artístico, que apela y es sometido con frecuencia a las emociones, puede así recurrir a un cierto orden fundamentado en unas convenciones determinadas.

²⁴ R. Caillois, «Vocabulaire esthétique. Sincérité» (1946), en *Babel* (1948), p. 47. En *Vocabulaire esthétique*, Caillois enumera una serie de conceptos estrechamente relacionados con la disciplina estética. Conviene referirnos con exactitud, al menos en las notas al pie, a cada concepto con el que trabaja, de ahí que las citas sobre esta obra se detallen con más exhaustividad.

Caillois cree que resulta necesario introducir reglas y métodos para llegar a la obra de arte. Si hay una especie de caos artístico inicial, nos conducirá hasta una confusión en la que seremos incapaces de apreciar la brillantez de una obra o el genio artístico de su autor. Es necesario ordenar todo ello y reconducirlo. De ahí que Caillois no considere la regla como algo a lo que debemos mirar con desprecio, o que nos aleje de una falsa sensación de libertad artística. Al contrario, son medios y herramientas que nos permiten que esa libertad pueda ser expresada y representada de la mejor manera posible.

«Pero toda regla no es sino un medio. Está subordinada al objeto que ella misma ayuda a alcanzar. No le debemos una obediencia supersticiosa y mecánica. Acatamos la norma para que ésta nos sirva, lo cual nos asegurará la misma ventaja que nos proporcionaría una especie de impulso. Que no se dude entonces y que se recuerde con frecuencia que es en ese instante cuando es necesario aumentar el cálculo y la dirección que se pretende»²⁵.

Las reglas a las que se refiere el autor van mucho más allá de sí mismas, y lejos de tener una lectura negativa podemos reinterpretarlas de un modo positivo. Las normas constituyen el procedimiento gracias al cual podemos conducirnos con precisión hacia el fin que perseguimos. Por otra parte, siempre encontraremos autores que quieran transgredir esas normas. Podemos asociar estos intentos con aquellos que vinculamos a la genialidad cuando el resultado merece tal calificación, pero, como hemos visto, serán circunstancias momentáneas. La solución que propone Caillois para tales propósitos no es entrar en un conflicto contra ellos. Al contrario, lo que debemos hacer es dejarlas discurrir porque en ese mismo desarrollo evidenciarán que no tienen fuerza alguna si no es en la tensión que les provoca luchar contra la norma establecida. Llegados a este punto en el que no hay una lucha, en el que no hay norma que romper, es donde el arte podrá encontrar su origen, porque es en este espacio vacío donde podrá fundar su propio orden. «La convención y el artificio encuentran

²⁵ R. Caillois, «Vocabulaire esthétique. Règle», en *Babel*, p. 38.

aquí su necesidad. Se trata de concebir una orden. Condiciones inéditas definen de repente el reino que trata de fundar»²⁶.

Veamos esto con un ejemplo. Como ya hemos observado en otras ocasiones, de todas las artes, la que más interesa a Caillois es la poesía. En un artículo llamado *Liberté*, Caillois hace una reflexión sobre qué consideramos una licencia poética. Esas licencias a las que muchos autores hacen referencia se han hecho tan recurrentes que han generado un tipo de poesía tan incomprensible como incorrecta y que son únicamente el escudo tras el que sus autores esconde seguramente una mala prosa. La incomprensión más absoluta no puede ser el objeto de la poesía, más bien es su propia contradicción.

«Hay más libertad en un texto donde el autor ha cuidado todo y del cual ha sometido cada palabra a las muchas limitaciones, que en la página en la que por así decir se le escapa y deja correr su pluma, y que fue escrita fuera de toda atención y de su conciencia misma, como en trance. Ella no contiene al fin sino escorias, manías, modas, prejuicios y mecanismos, residuos que un poco de atención hubiese filtrado»²⁷.

Debemos atender a estas líneas por dos razones: la primera es el modo en que Caillois está presentando su reflexión sobre la libertad en el artista. La segunda, por el hecho de que esa concepción de la libertad se aleja y se opone a lo que el grupo surrealista concebía como expresión libre. El orden y criterio que ha de seguir el artista, la inventiva que él mismo propone y a la que él mismo se somete, nos dirá más de lo que quiere proponer desde su libertad que todos aquellos (podríamos decir) escritos considerados espontáneos, no reflexionados y cercanos a la escritura automática, considerados por Caillois como residuales. Los obstáculos que ponemos al pensamiento para que no fluya de este modo espontáneo (o engañosamente

²⁶ R. Caillois, «Vocabulaire esthétique. Ordre», en *Babel*, p. 48.

²⁷ R. Caillois, «Vocabulaire esthétique. Liberté», en *Babel*, p. 34.

espontáneo) no han de verse como tales, sino como un mecanismo, casi un método, para llegar hasta nuestro objetivo.

Estas reflexiones de Caillois nos indican tal distancia del círculo surrealista que por momentos uno se podría preguntar si el texto es irónico o realmente presenta la verdadera opinión del autor. Y esto ocurre con todas las artes. Caillois recuerda cómo le sugirieron en una ocasión que para enfrentarse a este tipo de obras, carentes de toda forma (carentes de toda norma), debía hacer un esfuerzo por volver a una mirada primera, ingenua, una tabula rasa desde la que volver a erigir un entramado de normas.

En efecto, se trata de unas nuevas pautas con las que comenzar a desarrollar un nuevo tipo de artes, con dificultad y seguramente con poca precisión, como quien comienza a participar de un nuevo lenguaje. Podemos preguntarnos: ¿es esto necesario? ¿Debemos pasar una vez más por un balbuceo antes de poder dar un discurso? ¿Consiste verdaderamente la genialidad en esto? Tal vez muchos artistas se enfrentan con esta estrategia al temor de no poder superar a los maestros a los que rechazan.

«Pero como ellos conocen la elocuencia y dudan superar a los maestros que están obligados a admirar, como ellos están seguros en todo caso de no poder avanzar sin esfuerzos prolongados y tal vez infructuosos, eligen proclamar que la aplicación [de las normas] es funesta y que el balbuceo va mejor que el discurso.

Imagino que es igualmente necesario al artista haber sentido esta tentación y haberla vencido. El peligro para él es que se le aplauda en el momento en el que sucumbe. Porque se instala enseguida en la idea de que el genio consiste en balbucear»²⁸.

En términos de órdenes: el arte comienza donde se puede instaurar una nueva disposición de la que no podamos decir que es artificio. Justo donde el arte empieza a erigir sus propias normas, sin que las reconozcamos como artificio, es cuando puede

²⁸ R. Caillois, «Tentation de l'informe», en *Chroniques de babel* (1981), pp. 35-36.

ser entendido como tal. Ante tal planteamiento podemos concluir que el juego del que habla Caillois no es otro que el que de la conocida «naturalidad del artificio».

5. ¿Las normas de la naturaleza?

Una de las primeras conclusiones que podemos extraer de tal reflexión es que Caillois está redefiniendo o volviendo a la vieja idea de la «naturalidad del artificio». Con esta expresión Kant aludía a la forma en la que el arte y la naturaleza deben concretarse recíprocamente. Los productos del arte debían ser el resultado de una aparente ausencia de reglas carente de intencionalidad alguna que, en realidad, habría de esconder una perfecta concordancia con las normas de la naturaleza. Su afirmación exacta era:

«Así pues, aunque la finalidad en los productos de las bellas artes sea intencional, no debe parecer intencional. Esto es, las bellas artes deben *ser vistas* como naturaleza, aunque sea totalmente consciente de ellas como arte. Ahora bien, un producto del arte aparece como naturaleza por el hecho de que, ciertamente, se encuentra con toda *puntualidad* de acuerdo con las reglas según las cuales el producto puede ser aquello que debe ser; pero sin nada *penoso*, sin que se transparente la forma escolar, esto es, sin mostrar huella alguna de que el artista ha tenido las reglas ante sus ojos poniendo trabas a las capacidades de su ánimo»²⁹.

¿No son las reglas los medios que debemos usar para que nos agrade aquello que parece espontáneo? Lo natural y lo artificial se han presentado como mundos opuestos y enfrentados. Sin embargo, Caillois nos muestra que esta relación de enemigos excluyentes esconde una lectura de colaboración hacia un objetivo común. La norma será medio y herramienta para un fin. La materia inicial con la que el autor cuenta es la base a generar. Se trata de una interpretación demiúrgica y positiva de

²⁹ I. Kant, *op. cit.*, p. 273.

todo ello. Además, podemos extraer otra consecuencia, y es que las reglas de las que tanto hemos hablado no son tan arbitrarias como se trata de hacer creer.

«Sin embargo, no es necesario abusar: artificio y convención, sea; y, si se quiere, retórica y casuística, estoy de acuerdo. Pero sólo es en relación con los poderes oscuros e indisciplinados que ocasionan y originan vértigos y embriaguez: fugaces, imposibles de fijar o de retener, no constituyéndose sino en tanto que más fulgurantes, imperiosas y exclusivas. Comprendo que las prefiramos y que nos abandonemos a ellas. Proporcionan los placeres más cercanos a la naturaleza, haciéndolos más fácilmente accesibles y más contundentes. Pero el arte está en otra parte. Procede según otras leyes, que determinan toda jurisprudencia y arquitectura y que parece siempre *natural* quebrantar. Sin embargo, cuando se comete una falta contra ellas, cada uno lo percibe y lo sufre, lo que cual hace ver que no son tan arbitrarias como en principio parece»³⁰.

Caillois siente una enorme admiración por la naturaleza. Esta admiración se acrecentará a medida que transcurre su vida. Tal vez por ello, en su *Vocabulaire esthétique*, esta será una de las primeras ideas que tienen cabida. Su exposición parte de la fascinación que provocan en él las imágenes que la naturaleza nos ofrece y de las sensaciones que podemos obtener de ella. Más allá del modo genérico en el que nos impresiona, encontramos en la naturaleza un enfrentamiento casi imposible de concebir en otros ámbitos, que nos muestra su magnitud y su esplendor. Desde lo mayor hasta lo más pequeño, desde la dureza hasta lo más frágil, de la oscuridad hasta la luz.... Este enfrentamiento de contrarios al que Caillois apela (tan cercano, por otra parte, a la idea de lo sublime) es el que ofrece un espectáculo tan singular que no podemos dejar de admirar, más aún si tenemos en cuenta la capacidad con la que se puede reconciliar a contrarios tan dispares creando un todo tan impresionante como equilibrado.

³⁰ R. Caillois, *op. cit.*, p. 48.

«¿Es el mundo el espectáculo que más promete? ¿Qué se puede imaginar que tenga mayor capacidad de satisfacer todas las ambiciones opuestas que esta alianza de esplendor y de abandono? Este sortilegio que el arte busca en vano imitar, está aquí ofrecido por mil modelos inimitables. Aquí la perfección es natural. ¿Qué visionario no ha reclamado que al menos ella aparezca en las obras del hombre? Pero ellos no las alcanzan»³¹.

Por más que el arte se empeñe en intentarlo, no podemos alcanzar esta perfección. Sin embargo, no hemos de entender esto como un lamento. La naturaleza también esconde lugares oscuros y salvajes donde el orden está aparentemente ausente, todo se abre paso en medio de un caos que pretende a toda costa mostrar su lado más bello, pero que depende del desconcierto que lo genera. Digamos que las raíces de la naturaleza o los abismos bajo el mar, las cuevas más oscuras, constituyen el sustento de aquella realidad que percibimos como magnífica.

Afirma Caillois que toda esa energía que se concentra en la naturaleza se desarrolla de tal manera que únicamente responde a un enorme impulso que no la permite detenerse. La naturaleza consigue en ocasiones realizar los paisajes más hermosos posibles, pero en la mayoría de los casos, lo único que logra es una debacle de elementos que luchan por sobrevivir el mayor tiempo posible.

«Todo prospera y se multiplica en un exceso de vida precipitada que no espera a producir una existencia distinta y durable. Este mundo no conoce ni el orden ni la independencia. Las larvas que se mueven en él, obligadas a la misma anarquía implacable y tumultuosa, no aparecen sino para esparcirse fuera de su saco. Ella permanece eternamente de este lado de la forma y del nombre y nunca un alma confirma o fija su envoltura fugitiva. ¿Qué crédito acordar a los prodigios, sino una ciega brujería suscitada desde este infierno?»³².

³¹*Ibid.*, p. 26.

³² *Ibid.*, p. 29.

Lo que encontramos en esta reflexión es que la naturaleza ha de pagar un precio por aquello que es capaz de crear. En ella reside el poder de engendrar lo mejor y lo peor. La pregunta que se hace entonces es si merece la pena que pasemos por el caos antes de llegar a la perfección. ¿Por qué habremos de conceder tanta confianza a este proceso que es, a fin de cuentas, un proceso ciego? No hay intención alguna en la naturaleza. Las maravillas que consiga lo son por azar. Y, por si esto fuera poco, ese aparente orden no es más que una contingencia que se muestra como una necesidad.

Un artista no puede permitirse este tipo de licencias, no puede crear sin objetivo alguno esperando que la suerte lo lleve hasta la obra de arte. De igual manera, no puede no someterse a unas normas que le permitan erigir su obra. La naturaleza origina muchas de sus imágenes en una lucha caótica de la que no puede apropiarse quien pretende crear. La espontaneidad y el desorden natural no tendrían el mismo resultado en una obra generada por el hombre. Éste se vería obligado a asumir y conciliar una serie de contrastes que existen en la propia naturaleza y que supondrían para el hombre un riesgo excesivo al intentar crear aquello que pretende. Sin intención alguna, regida por un tiempo efímero y eterno a la vez, proveniente del desconcierto más absoluto. Éstas son taras que Caillois encuentra y de las que no quiere que el hombre participe. «Este es el horror de la vida haciendo y deshaciendo a placer sus monstruos y sus milagros»³³.

Este es el tributo a la apariencia de la naturaleza. Pues bien, la apariencia que forje el hombre no debe ni puede soportar la misma carga. Debe atenerse a normas, nacer con una intención y tratar de ser lo más duradera posible. Ésta condición será también la recompensa que reciba su autor.

La naturaleza goza de un privilegio defectuoso. Y Caillois se alegra de que ese privilegio no lo posea el hombre. El hombre es capaz de crear sus propias obras, haciendo que en ellas intervenga su voluntad. De él depende su realización, su ejecución y, lo que es más importante, es él quien ha de dotarlas de un carácter

³³ *Ibid*, p. 28.

magistral. Es esto lo que concede a su resultado una nueva dignidad. No necesitamos imitar aquello que sea la naturaleza, esto es, su apariencia de ser. El hombre es capaz de dotar al *artificio creado* de grandeza, sin otro coste que el del propio esfuerzo.

6. Franqueza y simulación en la obra de arte

Con frecuencia, la noción de artificio se vincula de manera inmediata a la de falsedad, o al menos, si tal asociación no se produce de una manera tan rotunda, sí que se aleja de aquella que tenemos de la verdad. Cuando Caillois reflexiona sobre la sinceridad en el arte y en el artista se encuentra frente a un problema previo, que no es otro que el del reconocimiento. Es decir, independientemente de que podamos entender que la sinceridad existe o no en aquellas creaciones que hay a nuestro alrededor, la pregunta es mucho más sencilla: ¿podemos reconocerla? ¿Quién nos da tal garantía sobre el asunto?

«Para distinguir la sinceridad, no se dispone apenas sino de un solo signo: que el artificio no sea visible. Sin embargo, es justamente una de las ambiciones del arte tener éxito al suprimir sus propias huellas, mientras que la franqueza es con frecuencia torpe (y esto no es un rasgo decisivo, porque nada es tan fácil de imitar como la torpeza). De tal modo que, sin darnos cuenta, se reclama precisamente eso que es el objeto de anatemas: el arte. Hay casos (si nos hacemos fotografiar, por ejemplo) donde la verdadera sinceridad es *posar*»³⁴.

Parece que la única posibilidad de que percibamos cierta sinceridad en el arte pasa por no observar en él ningún tipo de artificio. No deja de ser sorprendente que algo que por definición nace con esta condición deba ocultar tal circunstancia. Estamos ante quien crea magia, que por todos los medios debe ocultar su truco si quiere causar el efecto deseado en aquellos que lo perciben. ¿Debe el arte comportarse del mismo modo? Quizás debido a la viveza con la que se producen los

³⁴ *Ibid.*, p. 43.

debates sobre la técnica y el arte a lo largo de su siglo, Caillois rompe una lanza a favor del artificio. Podríamos entender que para el autor no haya nada reprochable en que un objeto del arte se revele como no-natural, más aún si lo propio de su condición es no serlo.

Además, ¿qué aporta la sinceridad? Parece como si añadiera algo más en la obra, que la convirtiese en más legítima para nuestra atención y nuestro juicio, pero no necesariamente ocurre así. En ocasiones la sinceridad puede revelarnos un contenido que desvirtúe la obra, mientras que las técnicas artísticas pueden ayudarnos a ocultar esta posible carencia.

«La querella es inextricable: es imposible decidir si un escritor es sincero o no. Por mi parte, me atrevo a alegrarme. Porque, suponiendo que lo sea, su obra no extraería ninguna ventaja. Ella no manifestaría sino eso que él es, haciéndola mediocre si él es mediocre y mezquina si él es mezquino. Su sinceridad no añadirá nada a su naturaleza. Por el contrario, su arte puede socorrerle de manera admirable. He aquí donde aguardo a un autor. Es más seguro y más justo»³⁵.

Con otras palabras, ¿hemos sobrevalorado la sinceridad en el arte? ¿Nos ha llevado la naturalidad del artificio hacia una especie de perversión de la sinceridad en el arte? Para Caillois no se trata de un problema de ser o no sinceros, se trata de un problema de elección, de quien tiene la capacidad de elegir aquello que le es necesario para realizar una obra de arte. Suponemos alguien entendido en un arte determinado que goza de un tipo de conocimiento que habitualmente no se tiene. Esto debería facultarlo para expresar lo que pretende de la forma más eficaz posible.

Cabría afirmar que con Caillois el arte pierde su carácter edulcorado. Su visión sobre el mismo se aproxima más al dominio de un técnico, pero no de instrumentos materiales, sino de la capacidad para plasmar y suscitar emociones. Esa es la técnica que domina el artista, no aquella puramente instrumental a través de la que se expresa. No es que un autor, un poeta, escriba mejor o peor, es que conoce los

³⁵ *Id.*

recursos para hacer que suscite la impresión deseada. Llegados a este punto, digamos que no se trata de una lucha entre lo natural y el artificio. No estamos ante otra nueva querella entre lo verdadero y lo falso. Estamos ante la posibilidad de superar estas viejas luchas. No es relevante el artificio o la falsedad, sino la capacidad para suscitar una determinada emoción.

6. 1. Lo puro y lo impuro

En uno de sus escritos sobre arte, *Notice sur l'impureté dans l'art* (1935), Caillois nos presenta dos componentes que podemos encontrar en las artes plásticas: lo *armónico* y lo *lírico*. En mayor o menor medida, ambos elementos se encuentran en toda obra, entendiendo que el primero de ellos responde a criterios normativos y abstractos (de ahí que encontremos su máxima expresión en la música) y el segundo está directamente relacionado con la imaginación y su capacidad afectiva.

«Podemos extraer en las artes plásticas dos elementos antagonistas, constitutivos de toda obra en proporción variable, *no se componen entre ellos*, varían incluso en el sentido inverso el uno del otro. El primero es *armónico* y encuentra su expresión más sencilla en la música; el segundo, siguiendo a la imaginación, aparece en el sujeto en el sentido exacto del término y habría podido ser llamado poético, si la poesía no estuviese también involucrada en el camino de la pureza viendo su fin en una problemática armonía de sílabas donde es en todo caso pueril creer que no entre ninguna representación, y no haya hecho esfuerzo en su dominio por pasarse de contenido. En estas condiciones y a falta de otra mejor, se llamará a este segundo elemento (esta segunda variable independiente, diría un matemático) *lírico*, entendiendo por este término, siguiendo la definición que he dado en otra parte, exclusivamente *eso que recibe de la imaginación afectiva una cierta capacidad espontánea de expansión, de proliferación y de anexión tendenciosas*»³⁶.

³⁶ R. Caillois, «Notice sur l'impureté dans l'art» (1935), en *Approches de l'imaginaire*, p. 44.

Sobre esta distinción, nuestro autor considera lo *puro* y lo *impuro* del arte. Mientras que hay una parte formal y en alguna medida objetiva, existe otra, *impura*, dirá Caillois, que se encuentra en el plano contrario, es una parte que podemos considerar objetiva y que se relaciona con el sujeto o con la obra concediéndole su individualidad, utilizando un canal más afectivo o emocional. Pues bien, lo que Caillois trata de demostrar es que esta carga subjetiva o afectiva que solo podemos distinguir ocasionalmente en el hombre, es fácilmente observable en la naturaleza.

Todo el discurso paralelo que Caillois realiza entre la naturaleza y el hombre también tiene lugar en el ámbito de la estética. En este caso, como vimos en otros, es la imaginación y el inconsciente los que nos permitirán recorrer el camino que nos lleve hacia la naturaleza. En esa parte impura del arte (y no deja de ser curioso que sea ésta la que asocia con la naturaleza) es donde reside la capacidad para dar cabida a los impulsos, para convertirlos en fantasías y deseos, mezclarlos con recuerdos y pasiones, y depositarlos, de alguna manera, en la obra. Esto le proporciona cierta particularidad y singularidad porque, podríamos probar a decir, que es lo que le imprime carácter, o más aún, lo que le imprime *nuestro carácter*.

«Por el contrario, llamaremos oportunamente *impuros* a los otros elementos constitutivos del arte. Al contrario de los primeros, que son formales, abstractos y, en alguna medida, objetivos, estos últimos extraen su origen del contenido actual o virtual de la conciencia: sentimentalidad directa o simbólica, deseos y recuerdos conscientes o inconscientes, etc. Forman la parte *vivida*, por lo tanto relativamente individual a la obra. En este sentido pueden ser llamados *subjetivos*, pero es entonces útil recordar que este término no debe hacer pensar en una oposición existencial, sino en una simple diferencia de situaciones espaciales, no influyente sobre la naturaleza profunda del elemento considerado, si bien es cierto, como he intentado de mostrar, que algunas reacciones y constelaciones afectivas primordiales que no se recuperan algunas veces en el hombre, sino en el estado de virtualidad, corresponden a hechos explícita y habitualmente observables en el resto de la naturaleza»³⁷.

³⁷ *Ibid.*, p. 46.

Pese a todos los inconvenientes que podemos encontrar en los elementos de impureza que tienen lugar en él, Caillois encuentra un camino en el que pueden ser especialmente útiles. El mito y esos elementos impuros suponen la única fuente con la que se puede trabajar de modo aislado sobre el hecho de la imaginación. Conserva una unidad narrativa, al mismo tiempo que participa de la imaginación colectiva y de un lirismo más que notable.

7. Ejercicios de construcción y deconstrucción: el ejemplo de la Torre de Babel

La atención que Caillois muestra hacia el modo en el que se disponga no ya la estética, sino el universo, no deja de ponerse de manifiesto en sus escritos. De entre ellos, y para ver hasta qué punto la estética y sus órdenes intervendrán en la composición de la realidad, podemos destacar su relectura del relato de la construcción de la Torre de Babel. Tradicionalmente, y más allá de la lectura teológica, Babel ha representado la confusión de las lenguas y de sus interpretaciones. Nos ilustra sobre la incapacidad de los hombres para entenderse entre ellos y construir un proyecto juntos, y también sobre la osadía de llevar a cabo una hazaña propia de Dios, quien los castiga y los condena a la incomprensión más absurda y al fracaso de tal tarea. Con ello se nos recuerda, entre otras cosas, nuestra limitada condición humana.

Podríamos decir que la construcción de la Torre se convirtió en un absurdo por varios problemas. El primero de ellos, según Caillois, es que a nadie le importó la construcción en un sentido artístico. Cuando quisieron seguirse unas normas determinadas que parecían comulgar con las indicaciones armónicas y, por lo tanto, divinas para el trabajo, no hubo acuerdo alguno. Seguir esas normas suponía seguir lo indicado por Dios, y se trataba de desafiarlo. Sin embargo, esta cuestión no sólo encerraba el desafío a Dios, sino a las propias leyes estéticas (derivadas de Él). Es decir, la correcta ejecución de la Torre fue imposible tanto por su titánica tarea como por el hecho de que su puesta en práctica fue literal y conscientemente descuidada en

cuanto a las normas habituales que marcaba el arte. Caillois afirmará que, a fin de cuentas, se trataba de una torre o un proyecto llevado a cabo por revolucionarios, no por estetas³⁸.

Teniendo todo esto presente, el autor de *Les jeux et les hommes* hará una nueva observación sobre el asunto. Estamos ante un problema generado por una cuestión de normas. Y normas que *a priori* no necesariamente responden a la moral, sino que responden a las de la estética. O al menos debieran haber respondido.

Si todos actuásemos bajo los mismos criterios al construir el objeto, independientemente de nuestro lenguaje, el proyecto habría llegado a su fin. El hecho de que cada uno pretendamos aportar nuestras propias pautas estéticas, pensando que con ello mejoraremos la construcción (sea la de la Torre o sea la que sea), impide que todos continuemos en un espacio común.

Inicialmente la diferencia será poca. Una pequeña aportación no nos debería alejar mucho, aunque por mínima que sea lleva acarreada una distancia. Y es en ese pequeño detalle en el que queremos ser diferentes, en el que queremos ser *distinguidos*, cuando nos alejamos del panorama de referencias que todos compartimos. El lenguaje se volvió oscuro al perder la referencia común. Cada uno de los hablantes pretendía dar un significado último, pese a la incomprensión o incluso fingiendo que se comprendían. Preferían permanecer en la idea de que existía un lenguaje que únicamente ellos conocían y que era ajeno y lejano al profano. La confusión de las lenguas no fue la causa del fracaso en la construcción de la Torre, más bien fue su consecuencia.

7. 1. El compromiso entre la obra y el individuo

En ese escenario de normas que se nos dibuja, podemos admitir o rechazar las que deseemos. Es nuestra elección la que condicionará el resultado. Con ella no sólo hacemos uso de la libertad como creadores, sino que también elegimos cuál será

³⁸ R. Caillois, *op. cit.*, p. 112.

nuestra actitud ante la obra y si ésta puede ser considerada como tal. Expliquemos esto.

En un texto llamado *L'ambition de l'art*, Caillois reflexiona sobre la libertad concedida a los artistas. En él, poniendo como especial ejemplo a los escritores, nos explica que esta libertad de la que venimos hablando se muestra en la obra de una manera muy concreta. Pese a que muchos autores tratan únicamente de llevar a cabo proyectos exitosos por su belleza, intentar lograr este objeto supone una actitud que va más allá de la mera ejecución de la obra, por más brillante que sea el resultado.

Existe un compromiso en el que uno de los primeros elementos que entran en juego es el contenido moral de las obras o el hecho de si éstas lo tienen o no. Cuestionar dicho contenido supone exigir del artista lo que en última instancia va en nuestro gusto. ¿Ha decidido el autor dar ese paso? ¿Me gusta lo que tengo frente a mí y, en esa decisión, me dejo llevar por la implicación moral que supongo en el objeto? Estas preguntas que nos conducen a discusiones estéticas tradicionales son recuperadas por Caillois, pero desde el punto de vista de la libertad y la obediencia de cada uno, es decir, de la responsabilidad del artista al crear y del espectador al elegir. En ningún caso resulta una tarea sencilla porque significa siempre, por ambas partes, una implicación, una exigencia y una responsabilidad mayor. El existencialismo más clásico y aquella especie de condena a ser libres están presentes en el trasfondo de sus palabras.

Sobre tal asunto, la postura de Caillois es bastante clara: no se trata de una cuestión de actitud. Podríamos añadir que esa actitud, una vez que se da en la obra, también apela a determinados sujetos. No significa que esto necesariamente aumente o disminuya su calidad artística, pero es evidente que las particularidades que el receptor demanda en la obra, también ésta las pondrá en las atenciones que intente atraer. De una manera más sencilla, todo tiene su público, y ese público no tiene por qué ser el mismo en toda ocasión. Selecciona el receptor y selecciona la obra contando (o no) con la intencionalidad de su autor.

Para Caillois, la obra no puede permanecer ajena a un cierto componente moral. Atender únicamente a la belleza supone una visión parcial de la misma que

manifiesta una carencia, ya que el hombre es mucho más que una mera sensación. Sin perder de vista la consideración completa de la realidad (o al menos su intención de abarcarla de este modo), entendemos que observar la obra únicamente en su hermosura es limitarla y obtener una satisfacción (en el caso de que así sea) parcial de la misma. El hombre y el artista han de confluír en la existencia de la obra llevándola así a un camino en el que su notoriedad tenga, en todos los sentidos, un mayor alcance.

Aunque el texto es algo extenso, merece la pena ver el modo en el que lo presenta Caillois:

«Ocurre que la obra más vasta es aquella que satisface el mayor número de seres y el mayor número de aspiraciones. Todo se acuerda en tal obra, desde que ella es completada. Su perfección reconcilia al artista y a lo vivo. Tanto moral como estética, ella aporta a ambos alimento y bondad, y no es un milagro: no es artista quien no vive y no se estremece. Él es hombre, esto es, curioso, inquieto, ávido. No espera ninguna belleza y, cuanto más la espera, menos puede abstenerse de consentirle las más amplias y altas pretensiones. Desea para ella una plenitud, una opulencia, una extensión que invadan el universo humano por completo, sin dejar nada a lo que ella no abraza y de lo cual no se encargue. He aquí que restituye a la belleza los poderes y las riquezas de los cuales trabajan en privarla aquellos que se empeñan en reducirla a no ser sino la Belleza»³⁹.

Con estas palabras podemos entender que cuando un artista intenta realizar una obra de arte persigue un tipo de belleza que afecte a toda la realidad, que conmueva en todo momento y en cualquier circunstancia. La aprobación de todos en cualquier tiempo. Pero, para que esto pueda ser así, la obra debe abarcar mucho más de lo que pretende. Encerrarse en sí misma con el único objetivo que llegar a las cotas más altas de belleza la desposee de otras connotaciones de corte clasicista (la bondad, la verdad), que Caillois desea recuperar. Una obra que pretenda satisfacer y agradar

³⁹ R. Caillois, «Chroniques du spectateur. L'ambition de l'art», en *Chroniques de Babel*, p. 91.

por completo habrá de contemplar posibilidades no sólo estéticas, sino también morales. Tal y como ocurría con la poesía, la belleza en su máximo esplendor no debe cegarnos ni distraernos ante otros elementos que forman parte de la misma y que influyen decisivamente en su resultado. No es necesario recargar la belleza buscando el efecto inmediato y transitorio, la fascinación pasajera. Una obra de arte debe comprometerse con lo que le rodea tanto por su apariencia como por su significado, entendiendo por comprometerse definirse e implicarse mucho más. Esto le proporcionará más posibilidades de afectar a quien la contempla y de perdurar en el tiempo de las que tuviera si se queda reducida a la pura belleza que no logra tal alcance.

8. Alas de mariposas y lienzos pintados

Ni siquiera un ámbito tan lejano como puede parecer el de la estética escapa en Caillois a la comparación con el de la biología. En un ejercicio permanente de querer demostrar que los diferentes ámbitos en los que se constituye el universo no deben entenderse como parcelas independientes, sino como partes de un todo, nuestro autor trazará un paralelismo entre las alas de mariposa y los cuadros.

La atención hacia la naturaleza en su obra nos hace reparar en determinados detalles que a priori pasarían inadvertidos. Así, no puede por menos que equiparar los diseños, dibujos y colores que encontramos en las alas de las mariposas con el cuadro llevado a cabo por algún pintor. El argumento en el que Caillois se basa para llevar a cabo tal comparación se sostiene en una de las figuras que utiliza de modo recurrente y que hemos observado en algún otro de sus razonamientos: la analogía.

Primero habremos de entender el punto de partida de este razonamiento. En el mundo animal encontramos numerosos elementos que tienen una función determinada y que existen con un fin eminentemente práctico. Estos apéndices o complementos, inherentes al propio ser del animal, constituyen lo que podríamos considerar un anexo dependiente e imprescindible para su desarrollo y supervivencia completa. Por este motivo, podemos afirmar sencillamente que no es azaroso ni

accidental el hecho de que un león tenga melena o un crustáceo caparazón. Sin embargo, no ocurre lo mismo cuando se trata del aspecto de las alas de las mariposas, ya que éstas no parecen responder a ningún fin utilitario.

Los colores y diseños de las mariposas parecen ser el resultado de una geometría bien trazada, pueden derivar desde sus orígenes perfilándose cada vez con mayor belleza, pero lo cierto es que esa imagen no tiene ningún objetivo concreto. Obviamente las alas forman parte de la mariposa, pero no es necesario que sean de tal viveza y tonalidades. Al contrario, tal vez otros matices menos llamativos facilitarían su tarea, por ejemplo para pasar inadvertidas. «En estas condiciones me atrevo a avanzar que los diseños y los tintes de las alas de las mariposas constituyen su pintura»⁴⁰.

Aunque el autor de *Piedras* no lo exprese de esta forma, parece que es el carácter innecesario del trazado de esas alas lo que le permite realizar la analogía con un cuadro. A lo largo de su argumento, Caillois no deja de reconocer cuánto hay de arriesgado en una afirmación de este tipo. A pesar de ello, insiste en el hecho de que esas diferencias evidentes entre la obra de un pintor y las alas de una mariposa no hacen más que reforzar la idea de que son tan incomparables como homólogos. Una sucesión de acontecimientos diferentes desembocan en un mismo resultado.

El camino seguido por la evolución del hombre lo ha ido desprendiendo de elementos comunes al mundo animal. Uno de los más llamativos y destacados habitualmente es el paso del hombre a caminar erguido, y el consecuente uso de la mano como distintivo especialmente humano e incluso social. El hombre se ha proporcionado a sí mismo todo aquello de lo que, aparentemente, quedaba privado como causa de su evolución: el modo de cazar, de protegerse, de orientarse, de permanecer en el agua, de volar, etc. A pesar de eso, en ese repertorio de actividades no tendríamos por qué contemplar la pintura (seguramente tampoco otras expresiones artísticas), precisamente por lo innecesario del caso. Aún así, existe un deseo o al menos una inquietud por parte del hombre por realizar tal tarea. Digamos que no

⁴⁰ R. Caillois, «Dessins ou desseins. Les ailes des papillons» (1959), en *Oeuvres*, p. 491.

existe necesidad, pero sí intencionalidad. Una intencionalidad que, más allá de motivos emocionalmente o psicológicamente humanos, no viene a cubrir ninguna carencia meramente evolutiva, sino que responde a otras cuestiones.

Es este el lugar común sobre el que Caillois puede establecer su argumento, del que podríamos afirmar dos rasgos interesantes: el primero de ellos es que en una época donde el arte es cuestionado frente a la utilidad de la técnica y al progreso en el que ésta se traduce, el autor sitúa en un lugar más que sugerente las calificaciones de vano e improductivo que habitualmente planean sobre el arte. El segundo de ellos es que realiza una lectura estética, no ya de la naturaleza, sino de determinados rasgos evolutivos, y del modo y las consecuencias en las que éstos nos definen como pertenecientes a una u otra especie. Esa lectura está hecha desde criterios que atienden a la representación, y que necesitan de una mirada que considere al objeto de estudio desde un tipo de sensibilidad que facilite una aprehensión que vaya más allá de criterios estrictamente científicos o racionales. La imaginación puede formar parte, una vez más, del argumento que nos lleve a la conclusión de su hipótesis.

Con esta estrategia abre un espacio en el que, por atrevido que parezca, existe la posibilidad de trazar un puente en el que percibamos, (o al menos así lo quiere y lo cree el autor) que todos formamos parte de una misma realidad⁴¹. Tanto es así, que, a modo de anécdota, podemos relatar un hecho acontecido en la revista *Diògene* (a la que nos referiremos en próximas páginas). Con el fin de poder recibir estudios especializados de jóvenes investigadores y rivalizar con la propia institución universitaria, la revista convoca un premio que, frente a las Tesis académicas (que comenzaban a ser demasiado extensas y carentes de interés), premiará al mejor trabajo sintético inédito susceptible de aportar una mirada novedosa sobre cualquier aspecto de las ciencias humanas. Con ello, Caillois entra en relación con investigadores que quieren salir fuera del ámbito meramente académico y, al mismo tiempo, la UNESCO encuentra un modo de hacer que éstos abran vías de

⁴¹ Véase A. Pajon, «À la recherche d'une revue: Caillois et "Diògene"», en *Diògene* (oct. 1,1992), pp. 115-144.

conocimiento que favorezcan los intereses intelectuales de esta joven organización. Los trabajos presentados fueron numerosos y la organización del jurado, formado por prestigiosos autores como André Malraux o Lucien Febvre, hubo de sufrir cambios en diversas ocasiones. De entre los 235 trabajos recibidos, se preseleccionaron 26. Finalmente, en 1958, después de tres años desde su convocatoria, el premio fue concedido a Wladimir Weidlé por su trabajo «*Biologie de l'art. Constatations initiales et premières orientations*». En este trabajo se expone la posible consideración de las obras de arte como seres vivos, sirviéndose en su demostración de diferentes conceptos pertenecientes a la teoría de la Gestalt. No es de extrañar que Caillois encontrase estas observaciones de su gusto si tenemos en cuenta el empeño del autor por vincular las manifestaciones artísticas del hombre con aquellas otras pertenecientes a la biología. Es más, las expresiones artísticas no serán las únicas a través de las que Caillois intentará rastrear las conexiones entre el universo animal y el humano. También los juegos se verán sometidos a tal examen.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

VI. LOS JUEGOS

En 1958 Caillois publica su obra *Les Jeux et les hommes*. Se presentan en ella una clasificación de los juegos bajo el criterio del lugar que éstos ocupan en la esfera social. La creación de esta obra se produce a raíz de sus estudios sobre el vértigo (*Le vertigine de la guerre*, 1951), el uso de las máscara (*Le masque*, 1957) y algunos otros más explícitamente relacionados con el juego en las sociedades (como por ejemplo *Economie quotidienne et jeux de hasard en Amérique Latine*, 1948, o *Les jeux dans le monde moderne*, 1955). Con la obra de John Huizinga siempre presente, Caillois trata de elaborar una clasificación de los juegos desde la que intentará desarrollar su verdadero objetivo, esto es, una sociología del juego.

1. Algunos precedentes sobre el juego

El estudio sobre el juego no es nuevo. Desde diferentes perspectivas, pero con características similares, podemos localizar una historia del juego con relativa nitidez entre los autores que ahora presentamos. Seguramente podrían añadirse más nombres, pero se trata de destacar aquellos que tienen mayor relevancia y a los que Caillois se habrá visto obligado a acudir.

El primer autor al que nos acercaremos es Kant. De una forma muy genérica, podríamos afirmar que en su *Crítica del juicio* Kant explica el modo en el que obtenemos el placer que la belleza nos proporciona. El entendimiento no podrá aprehender de manera aislada la sensación, necesita de otro elemento más para que

ésta tenga lugar. De ahí que sea el *libre juego* entre la imaginación y el entendimiento el que nos lleve hasta la emoción determinada. Ambas facultades pueden relacionarse gracias a este dinamismo que permite que el entendimiento y la imaginación se unan en una cierta libertad no regida de una manera estricta, hasta el punto de concebir un juicio que pretende ser universal al tiempo que eminentemente subjetivo.

Como vemos, la reflexión de Kant sobre el juego se desarrolla básicamente en el ámbito de la abstracción. Buscamos una posibilidad, una vía para llevar a cabo un juicio sobre la realidad que no necesariamente se dé en la forma de un juicio de conocimiento, sino en el que puedan intervenir sensaciones y emociones de las que, posteriormente, podamos pretender que sean universales. Lo que nos interesa destacar es que Kant propone el *libre juego* como posible solución a tal problema. Si bien el autor de la *Crítica del juicio* no está pensando en el juego tal y como lo concebimos habitualmente en nuestra sociedad, hay que reconocer que le otorga un papel en el que podemos encontrar los rasgos básicos del mismo.

Esa disposición entre imaginación y entendimiento es la que nos llevará hasta la consecución de un placer determinado. Podemos definir esta relación de manera genérica, pero tiene un componente de libertad (precisamente por eso Kant la elige) del que no podemos extraer norma alguna.

No existe en Kant un estudio social del juego, pero sí se da algo que desde el punto de vista del trabajo que nos ocupa adquiere gran relevancia: sólo bajo la condición de ese libre juego es como el juicio de gusto puede ser comunicable. Es decir, teniendo en cuenta que Kant sostendrá en última instancia gran parte de su estudio en el *sentido común* del que todos participamos, podemos entender que exista la posibilidad de la «universalidad subjetiva». Para ello, nuestra experiencia debe poder ser compartida de manera universal, y lo que permite tal condición es que nos encontremos en esa disposición de concebir el juicio entre las dos posibilidades. Leámoslo en palabras de Kant:

«La universal comunicabilidad subjetiva del modo de representación en un juicio de gusto, debiendo realizarse sin presuponer un concepto, no puede ser otra cosa más

que el estado de espíritu en el libre juego de la imaginación y del entendimiento (en cuanto éstos concuerdan recíprocamente, como ello es necesario para un *conocimiento en general*), teniendo nosotros consciencia de que esa relación subjetiva, propia de todo conocimiento, debe tener igual valor para cada hombre y, consiguientemente, ser universalmente comunicable, como lo es todo conocimiento determinado, que descansa siempre en aquella relación como condición subjetiva»¹.

De esta manera, Kant concede al *libre juego* una tarea de gran importancia, al tiempo que podríamos considerarla una actitud del individuo en el que se da la sensación. La única condición que nos falta para que podamos considerar el juicio estético un juicio universal (lo más cercano posible a los juicios propios del conocimiento) es que *todos juguemos al mismo juego*.

En muchos aspectos, Schiller es heredero del pensamiento kantiano. El ámbito de la estética no es una excepción, y es ahí donde localiza sus ideas sobre el juego. La estética que plantea Schiller tiene una base de gran calado moral, y no entra en cuestiones sobre juicios de una manera tan detallada como podría hacerlo su predecesor. Más bien nos encontramos ante un enfrentamiento entre los sentimientos, las pasiones, las emociones y la razón, y el modo en el que esto afecta a nuestro comportamiento. Las reflexiones de Schiller dejan de ser un estudio casi científico sobre el asunto (como pretendía serlo el de Kant), para ser un análisis más cercano a la realidad y a la cultura del momento, lo cual se refleja de una manera muy clara en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*.

En la Carta número XIV es donde este autor nos presenta su idea sobre el juego, haciéndolo de una manera muy sencilla y en la que se puede identificar la estela kantiana. En ella nos habla de dos impulsos que habitan en el hombre, uno es el *impulso sensible* y el otro el *impulso formal*. Los dos impulsos se enfrentan en él de tal manera que mediante el primero de ellos el hombre es realidad (es más que sí mismo configurado en un tiempo determinado) y mediante el segundo esa realidad individual se formaliza (deja de ser mero sujeto o individuo para ser hombre),

¹ I. Kant, *Crítica del juicio*, p. 219.

anhelando abarcarlo todo en una afirmación, a ser estructura y forma aspirando a la eternidad. En palabras más claras, Schiller afirmará que si del primero obtenemos *casos*, del segundo concluimos *leyes*. Y desde este punto, volvemos a otra de las preguntas recurrentes en filosofía ¿cómo compatibilizarlos? ¿Cómo hacer que lo es válido para un sujeto en un momento determinado lo sea para todos? Y lo que es más complejo, ¿cómo realizar tal tarea cuando se trata de emociones y sensaciones?

Habrán momentos en los que uno de esos impulsos pretenda tener poder sobre el otro y viceversa, por lo que habrán de encontrarse con determinados límites que les permitan y les faciliten la posibilidad de desarrollarse de la manera correcta. Para resolver tal problema, Schiller nos habla de un tercer impulso que tendrá la labor de hacer que estos confluyan, limitando los excesos de cada uno y permitiendo hacer de la formalidad, realidad representada, y de la materia abstracción formal. «Aquel otro impulso sensible quiere *irse determinando*, quiere recibir su objeto. El impulso formal quiere determinar *por sí*, quiere crear su objeto. El impulso de juego tenderá, pues, a recibir tal y como él hubiera creado, y a crear tal y como el sentido recibe»².

Como vemos, el impulso de juego es utilizado por Schiller como mediador entre dos fuerzas, esto es, como algo que interviene para establecer un orden gracias al cual ambas tendencias puedan convivir y desarrollarse con cierto sentido. Aunque pueda parecer lo contrario, el hecho de que ambos impulsos quieran dominar supone ser esclavo de toda libertad de elección. No importa que seamos esclavos de las leyes de la razón o de las pasiones, a fin de cuentas viviremos reducidos por una u otra. Sin embargo, gracias al juego queda anulado el proceso azaroso por el cual una condición u otra se imponen sin remedio. Nuestro impulso de juego quiere y permite que ambas coexistan, regulando las posibilidades tanto de uno como de otro, sin dejar que ninguno anule al otro y convirtiendo ese libre juego en un espacio de libertad ganada a los dos impulsos.

² F. Schiller, «Sobre la educación estética del hombre», en *Escritos sobre estética*, p. 149. Esta lucha de impulsos está presente en Caillois como elemento determinante en la composición de las sociedades, tal y como ahora veremos.

Es en relación con la apreciación de la belleza donde podemos encontrar el ejemplo más claro en el que el hombre desarrolla su impulso de juego. La manera en la que gestiona sus emociones y pasiones respecto a la razón. Su combinación entre la forma ideal y el mundo real lo empujará necesariamente a considerar entre ambas ideas, hasta llegar a un resultado en el que ambas confluyan. Para Schiller esto es una exigencia: «el hombre, con la belleza, no debe hacer más que jugar, y el hombre no debe jugar nada más que con la belleza. Porque, digámoslo de una vez: sólo juega el hombre cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y *sólo es plenamente hombre cuando juega*»³.

Es en la conjunción de ambos términos como nos completamos, porque ninguna de esas dos partes que nos habitan pueden quedar excluidas de nuestro ser. Y es el impulso de juego lo que nos permite engarzar ambas partes, acudiendo en nuestra ayuda cuando la razón se impone en exceso o cuando el impulso nos tiraniza, coartando en los dos casos nuestra posibilidad de desarrollarnos libremente. En última instancia no es más que una cuestión de equilibrio entre lo uno y lo otro, que podemos percibir con gran nitidez en la emoción que nos provoca lo que aprehendemos como belleza.

Por lo tanto, podemos afirmar que en Schiller el juego se aleja de las reflexiones meramente teóricas y se aproxima a una reflexión que intenta ser más práctica, con el fin de poder coordinarla con la realidad que nos rodea. Estamos más cerca del hombre y de la sociedad que de las conjeturas y las abstracciones. Tal vez por eso ya presenciamos claramente la capacidad del juego para ordenar y para que sea posible llevar a cabo un ejercicio de libertad dentro de unos parámetros culturales determinados.

Posteriormente a Schiller, encontramos varios autores que influidos por él realizan estudios sobre el juego desde la perspectiva del individuo y su desarrollo. En ellos, aspectos sociales se van reduciendo para dejar paso a la psicología que se impone con fuerza a lo largo del siglo XX. Entre estos nombres, cabe destacar el de

³*Ibid.*, p. 155.

Herbert Spencer, quien desarrolla una *teoría de la energía sobrante*, de clara influencia schilleriana, en la que el juego es una manifestación cada vez más compleja de esa energía que nos sobra y que no necesitamos invertir en la búsqueda de cubrir nuestras necesidades más básicas; o Karl Groos, quien dibuja una trayectoria diferente, encaminada a ver el juego como un precedente de las actividades adultas en el que se identifican los hábitos y costumbres que se desarrollan en la vida madura. Pero sin duda, quien elabora un estudio mucho más cercano al de Caillois y que marcará un antes y un después en lo que a ellos se refiere es Johan Huizinga.

La obra de Huizinga, a la que Caillois se remite desde el principio de su exposición, proporciona una visión socio-cultural del juego realmente novedosa para los estudios de la época. Más allá de sus aspectos biológicos o psicológicos, el juego adquiere un lugar dentro de nuestra sociedad que nos ayuda a entender el modo en el que desarrollamos nuestras vidas en tal ámbito. Huizinga considera que muchas de las explicaciones propuestas hasta el momento son soluciones parciales del problema (de ahí que ninguna excluya necesariamente a la otra), pero que todas admiten en última instancia que el juego sirve a algo que no le pertenece estrictamente y que lo sitúan habitualmente en el espacio de la biología, olvidando aspectos estéticos, concretamente lúdicos, que le son inherentes y esenciales.

Estas observaciones convierten la obra de Huizinga en un estudio imprescindible sobre el asunto, acudiendo hasta aspectos y relaciones tan importantes como las que habrán de establecerse entre juego y cultura, conocimiento, arte, etc., de entre las cuales destacaremos, porque también nuestro autor se detiene en ello, aquella que se ocupa de la posibilidad de considerar el juego como una actividad previa a la cultura o viceversa, y las consecuencias que de ello se derivan.

«Tomando el problema del juego como una función de la cultura propia y no como aparece en la vida del animal o del niño, comenzamos donde la biología y la psicología lo deja. En la cultura encontramos el juego como una dimensión dada,

existiendo antes de la existencia de la propia cultura, acompañándola e impregnándola desde los inicios hasta la fase de civilización en la que vivimos»⁴.

Nos acercaremos más exhaustivamente a todas estas particularidades a través de la obra de Caillois, y a la manera en la que éste va asumiendo las teorías presentadas, al tiempo que muestra sus propias reflexiones.

2. Presentación y clasificación formal de los juegos según Caillois

No es de extrañar que alguien a quien le interese el estudio de la cultura, sobre todo desde el punto de vista sociológico, en algún momento de su vida intelectual se detenga en el acontecimiento que supone el juego en nuestra cultura. Caillois no será una excepción, de ahí que en los años 50 vea la luz *Les jeux et les hommes* (1958) su obra sobre este problema, de la cual podemos afirmar que constituye una de las más contundentes del autor.

En ella, realiza un estudio de lo que supone el juego en nuestra vida social, y de cómo intervienen sus diferentes características. Y esto es porque a pesar de que no nos ofrece una definición precisa sobre qué sea el juego, propone su estudio desde las características comunes que podemos extraer de los diferentes tipos existentes.

Así, habremos de entenderlo como una *actividad* propia del ser humano (ya veremos sus relaciones con el mundo animal), cuyas cualidades formales son las siguientes: 1. El juego es *libre* porque se juega voluntariamente; cualquier tipo de obligación a la hora de jugar o no anularía una de sus propiedades esenciales, que sería la de disfrutarlo libremente. 2. Es *separado*, puesto que se desarrolla en unos límites espaciotemporales determinados que lo aíslan y lo fijan a un escenario concreto. 3. Pese a que lo consideremos como una actividad reglada, es *incierto* porque el resultado de su desarrollo no puede ser determinado. No sabemos cuales serán las decisiones de los jugadores, ni cuales sus consecuencias. 4. Es *improductivo*. Caillois afirmará que es estéril en sí mismo, porque no genera nada, ni

⁴ J. Huizinga, *Homo ludens* (1938), p. 4.

siquiera riqueza, ya que, en todo caso, lo único que hará será trasladarla de un sujeto a otro, pero no producirla. 5. Es una actividad *reglada*, por razones evidentes, ya que debemos someternos a unas normas que aceptamos para poder jugar. 6. Finalmente, también es *ficticio*, porque abre un espacio a una realidad diferenciada, o, lo que es lo mismo, a un ámbito no-real, respecto de la vida cotidiana⁵.

Siendo heredero del estudio de Huizinga, no es de extrañar que en el juego intervengan además, y en base a las características que acabamos de mencionar, de tres componentes: *límites, libertad e invención*. Estos tres elementos forman parte del juego y sería prácticamente inconcebible acercarnos hasta su posible definición sin tenerlos en cuenta⁶.

Asentados de esta manera los rasgos básicos, Caillois elabora su clasificación basándose en el elemento que con mayor fuerza domina en el mencionado juego, entre otras cosas, porque será el que lo defina como tal. Así, el autor procede a realizar una distinción en cuatro grupos de juegos, con la salvedad de que, a su vez, cada uno de esos grupos sería susceptible de ser matizado y de que seguramente no abarcan por completo el «universo del juego»⁷. Esta organización general podría realizarse en los siguientes grupos:

-**Agôn**: en este tipo de juegos, se trata principalmente de demostrar la superioridad de alguno de los participantes, demostrando con ello la destreza de la actividad que se practica.

⁵ Véase R. Caillois, *Les jeux et les hommes* (1958), p. 43. Señalemos que, respecto a la estructura formal de los juegos en Huizinga, Caillois añade la característica de lo incierto, mientras que el autor de *Homo Ludens* habla de la no-seriedad del juego, problema del que nos ocuparemos más adelante. Veamos las características formales que Huizinga había propuesto: «Asumiendo las características formales del juego podríamos denominarlo como actividad libre que permanece de forma consciente fuera de la vida “cotidiana” como “no serio”, pero que al mismo tiempo absorbe al jugador intensamente y completamente. Es una actividad no conectada a ningún interés material, y ningún beneficio se gana con ella. Discurre dentro de sus propios límites de tiempo y espacio acordando fijar reglas y hacerlo de manera ordenada. Promueve la formación de grupos sociales, los cuales tienden a rodearse de ellos mismos privadamente e insistir en sus diferencias con el mundo común ocultándose o por otros medios». J. Huizinga, *op. cit.*, p. 13.

⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁷ *Ibid.*, p. 47

-**Alea**: en este caso, la competición es cedida a la suerte. Hay un componente de participación por parte del jugador, pero el protagonismo lo tiene la suerte que, en principio, nos sitúa en un mismo punto de partida para después favorecernos a unos u otros.

-**Mimicry**: supone la representación de un otro. Aquel que creemos ser o aquel que queremos hacer creer que somos. En definitiva, aquel que *creamos* y que queremos hacer ver que somos. Imitamos una determinada conducta con el fin de divertirnos y, llegado el caso, de divertir. Por ejemplo, cuando proponemos «jugar a piratas».

-**Ilinx**: engloba aquellos juegos en los que nosotros mismos provocamos algún tipo de descompensación, de vértigo, confusión o de estado límite, como cuando los niños pequeños juegan a dar vueltas y marearse.

A su vez, cada uno de estos grupos está constituido por dos factores elementales: *paidia* y *ludus*. El primero de ellos refiere a esa parte de espontaneidad que prácticamente podemos encontrar en los inicios de todo juego, y que pone de manifiesto nuestra voluntad y nuestro impulso de jugar. El segundo alude a ese otro componente que es el que refiere a las pequeñas dificultades que habremos de superar en el desarrollo del juego.

De alguna manera, los dos impulsos de los que hablaba Schiller se encuentran perfectamente identificados. Tenemos ese impulso que en beneficio de una voluntad sin nada que la reprima pretende jugar y divertirse; y ese otro que atiende a las normas y a su modo de presentarlas, incluyendo las trabas que el propio juego propone para que las vencamos. Se trata de la lucha entre el impulso de la voluntad ciega y la tiranía de la razón que puede llegar a ser igualmente cegadora y obtusa, y cómo esa lucha que mantiene el hombre en cualquier otra esfera de su vida puede verse reflejada en el juego y en la cultura en la que se integra. Por estas razones, al igual que ocurría con la propia sociedad, es imposible hablar del juego sin hablar de las normas que lo componen y del modo en que se constituyen dichas normas.

2. 1. Visión surrealista de la clasificación de los juegos

Una primera lectura de Caillois nos acerca a su interpretación sociológica del juego. Parece que es en estos términos en los que puede desplegarse su planteamiento. Sin embargo, probaremos a hacer una interpretación diferente que nos acerque hasta ese primer Caillois que se aventuraba en los caminos del surrealismo. Las condiciones en las que nuestro autor expresa su clasificación de los juegos bien podrían haber resistido a una explicación de este tipo.

Iniciemos nuestra propuesta desde *âgon*. Este juego nos abre la puerta a una parcela de realidad que hemos acotado. Supongamos que asistimos a una competición entre dos o más personas. Con esta actividad tenemos la capacidad de *suspend*er momentáneamente la realidad. Y esto es así porque vamos a medirnos con nuestros adversarios y partiremos, *a priori*, de una igualdad de condiciones. Todo lo exterior al juego es temporalmente abandonado para reunirnos en una igualdad artificialmente creada, al igual que las condiciones y la atmósfera del propio juego, y desde la cual podemos dar comienzo a nuestra actividad. Estamos ante la *suspensión* de la realidad. Podemos considerarlo un primer paso en la escalada surrealista. Cualquier *collage* nos sugiere la posibilidad de un universo surrealista que ha sido (re)creado en estas condiciones, y en la mayor parte de los casos, recuerda a uno de tantos otros tableros de juego. Hemos creado un mundo con diferentes elementos y lo hemos acotado en el espacio deseado.

Alea permite la entrada del azar en nuestro mundo. Es el momento en el que estamos dispuestos a dejarnos llevar por nuestro destino. Abrimos la puerta a la arbitrariedad absoluta y nada de lo que ocurra depende de nosotros. Tan sólo deseamos participar de ello y así lo hacemos. Estamos ante el imperio de la posibilidad en todo su poderío. Cualquier cosa puede ocurrir.

Afirma Caillois que muchos juegos combinan estos dos elementos. Lo mismo ocurre en el propio surrealismo. Fingimos partir de unas condiciones de igualdad – cuando todos sabemos que es *prácticamente* imposible que sea así— y nos dejamos llevar por este pequeño autoengaño al considerarlo una condición bajo la que poder

desarrollar nuestro juego. Además, estamos dispuestos, no necesariamente a competir, sino a participar de toda eventualidad. Suspendemos la realidad y dejamos entrar a la arbitrariedad absoluta, ¿y no podríamos entender la arbitrariedad como el resultado de cierta espontaneidad? Cualquiera de los ejercicios basados en la escritura automática (o la actividad que designemos) podría servirnos de ejemplo. «*Ágon* y *alea* traducen actitudes opuestas y en alguna medida simétricas, pero ambas obedecen a una misma ley: la creación artificial entre los jugadores de condiciones de igualdad pura que la realidad niega a los hombres»⁸.

Caillois afirma que, al jugar, aceptamos formar parte de un universo cerrado, convencional y en algún sentido ficticio. Y será la *mimicry* la que nos permita dar un paso más hacia ese universo. Representamos un personaje, una historia, fingimos ser algo o alguien que verdaderamente no somos. Dejamos de ser nosotros mismos y hacemos creer que somos otro. ¿No son estos juegos propios del surrealismo?

«Encontramos entonces una serie de manifestaciones variadas que tienen como rasgo común reposar sobre el hecho que el sujeto juega a creer, a hacerse creer o a hacer creer a los demás que es otro. Olvida, disfraza, despoja pasajeramente su personalidad para simular otra»⁹.

Finalmente, llegamos al *vértigo* que el autor propone bajo el término *ilinx*. Se trata, como vimos, de aquel estado en el que, buscando un fin lúdico, forzamos nuestra propia conciencia. Podríamos afirmar que con ello la irracionalidad se extiende en nuestra actividad. Una irracionalidad que buscamos y provocamos.

Tal vez éste sería el punto de no retorno que no estaba dispuesto a cruzar Caillois. Recordemos que sus intereses surrealistas lo llevaban hasta el espacio de la ficción, pero sin dejar que lo absurdo inundase su realidad ni la representación que estaba dispuesto a elaborar sobre ella. ¿Qué diríamos del método paranoico-crítico? ¿Y de todas esas actividades en las que se elucubró sobre la posibilidad de matar a

⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁹ *Ibid.*, p. 61.

alguien dispuesto a morir? Esta es una de las propuestas por parte del grupo surrealista que nuestro autor rechaza con absoluta rotundidad. No podemos negar que tales juegos manifiestan algunas dosis de irracionalidad.

Así, tal y como Caillois presenta su clasificación de los juegos, podría ser interpretada desde el punto de vista de los surrealistas. Seguramente nuestro autor no pensó en ello explícitamente, ya que su interés se dirigía sobre todo a los aspectos sociales y culturales del mismo. A pesar de ello, sabiéndolo amante de las conexiones y de la forma en la que todo está engranado según sus reflexiones, podemos pensar, y más aún basándonos en los conceptos que utiliza, que no tendría por qué estar en desacuerdo con la posibilidad de esta interpretación.

3. Los preceptos del juego

En base a lo anterior, podríamos decir que el objetivo del juego es concebir un lugar en el que puedan convivir en una relación necesaria la *turbulencia* y la *regla*. Ese vínculo habremos de entenderlo como necesario porque no puede darse la posibilidad de la ausencia de una u otra. En el juego habrá de darse una conciliación entre una serie de contrarios que Caillois detecta rápidamente. Quizá uno de los más importantes sea el que implica reunir bajo un mismo plano la normatividad y el caos. Bajo esta circunstancia es como comienza a generarse el juego.

«Las reglas son inseparables del juego tan pronto como adquieren eso que llamaré una existencia institucional. A partir de ese momento, ellas son parte de su naturaleza. Son ellas las que lo transforman en instrumento de cultura fecunda y decisiva. Pero queda en el nacimiento del juego una libertad que es el motor indispensable y que permanece en el origen de las formas más complejas y organizadas más estrictamente»¹⁰.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 75-76

Como hemos visto, Caillois combina a lo largo de su trayectoria como sociólogo el interés por la imaginación con el estudio sobre el modo en que se conciben las normas y la forma en que éstas regulan el universo. Si mencionábamos que inicialmente hay que tener en cuenta que la idea de juego se encuentra asociada a la de límites, libertad e invención, Caillois reconoce que cuando éste se desarrolla se encuentra también unido a las de *totalidad, regla y libertad*.

Y esto porque el juego no deja de ser un sistema en el que, por voluntad propia, establecemos un parámetro cerrado que le confiere sentido. En él admitimos unas conductas, prohibimos otras y establecemos pautas que permiten que la acción se lleve a cabo. Así que nos encontramos con una estructura cerrada y reglada, dentro de la que gozamos de cierta libertad de ejecución (al igual que de ciertos límites) y en la cual podemos tomar la decisión de participar o no.

Tal vez sería algo aventurado entender que el juego es el paso previo a la civilización, pero es innegable, y así lo reconoce nuestro autor, que los juegos son modelos de actuación de un universo que pasa de estar desordenado a responder a un determinado sistema organizado. Esta concepción se encuentra ya en Huizinga y el propio Caillois la desarrolla de esta manera:

«Propone y transmite estructuras abstractas, imágenes de medios cerrados y preservados, donde pueden ejercerse competiciones ideales. Esas estructuras, esas concurrencias son modelos para las instituciones y las conductas. Sin duda, ellas no son directamente aplicables a lo real, siempre problemático y equívoco, enmarañado e innombrable. Intereses y pasiones no se dejan dominar fácilmente. Violencia y traición son la moneda corriente. Pero los modelos ofrecidos por los juegos constituyen tantas anticipaciones del universo reglado que son apropiados para sustituir a la anarquía natural»¹¹.

Ya sea en política, en estética o incluso en la guerra, existen unas convenciones que aceptamos para poder participar en aquello en lo que nos

¹¹ *Ibid.*, p. 16.

aventuramos. El juego funciona de la misma manera. Es un sistema cerrado y reglado que podemos aceptar o rechazar. Actuamos siguiendo formas de conducta, ya sea con un fin lúdico o con un fin práctico, lo cual significa que buscamos una composición ordenada en la que desplegar nuestros intereses. Sin embargo, no siempre es tan fácil percibir esas normas. No existe un código que podamos inventar de la nada. Veamos qué ocurre en estos casos.

4. Jugar *como si*

«Pese al carácter paradójico de la afirmación, diría que aquí la ficción, el sentimiento de *como si*, reemplaza la regla y ocupa exactamente la misma función. La regla crea una ficción por sí misma»¹². El *como si* nos hace abrir, seamos conscientes de ello o no, un espacio a la ficción con connotaciones que van más allá del juego. Requieren de una conducta en la que finjamos que existen esas reglas. Pero como no han sido generadas por el propio juego, las tomaremos prestadas de la realidad. La ficción se nos presenta ahora de otra manera, porque sabiéndose imaginada quiere fingir ser realidad. Ese es su juego. Queremos jugar a negar un espacio representativo, para adentrarnos en otro. Cuando comienza la actividad, cuando nos transformamos en reyes y princesas, sabiendo que no lo somos, es cuando vamos a «suspender» momentáneamente la realidad, para representarnos otra. Estos juegos, no contienen reglas, no hay unas normas, quedan supeditados a la actuación *como si* fuésemos el personaje inventado, abriendo con ello espacio de ficción que reemplaza, según Caillois, a la propia regla. La conciencia de irrealdad reemplaza a la arbitrariedad de las reglas generadas en el otro tipo de juego:

«[...] cada vez que el juego consiste en imitar la vida, por una parte el jugador no sabrá evidentemente inventar y seguir reglas que la realidad no comporta, por otra parte el juego se acompaña de la consciencia de que la conducta controlada es una expresión, una simple mímica. Una consciencia de irrealdad innata al

¹² *Ibid.*, p. 40.

comportamiento adoptado separado de la vida corriente, en lugar de la legislación arbitraria que define a otros juegos»¹³.

Jugar a un juego de imitación supone para nuestro autor la apertura de un espacio que difiere de aquel basado únicamente en unas reglas acordadas arbitrariamente y posteriormente aplicadas. En esta ocasión, la imitación de una conducta es la que inaugura la dimensión del juego.

A raíz de este planteamiento, podríamos preguntarnos en qué se diferencian ambos lugares y hacia dónde nos lleva cada uno de ellos. Por un lado, la ficción generada sobre un tablero no es exactamente la misma que aquella que sigue un modelo de comportamiento. En el tablero se abre un espacio diferente, pero no representativo. Hay piezas, figuras y jugadores, pero no necesariamente nos pondremos una corona de rey al mover esta pieza en el ajedrez, o una chaqueta de general aunque juguemos a juegos donde se conquistan países. Al jugar como si fuésemos aquel otro, dependemos de todo un atrezo, que por escaso e imaginario que sea nos ayuda a llevar a cabo nuestra representación, y con ella nuestro juego. Nuestra actitud no es la misma en ambos casos, ni los escenarios simbólicos imaginados. En el juego en el que no inventamos reglas nos aproximamos a la realidad de un modo más inquietante, porque en última instancia dependemos de ella.

Abrir ese camino mediante una conducta mimética nos lleva directamente a la duplicidad de un comportamiento que tiene su definición en la realidad, y que a través de nuestro juego no es inventada, sino imitada, o, más aún, *representada*. Somos jugadores-imitadores, esto es, actores, y estamos nuevamente en el simulacro de la realidad¹⁴.

Al carecer de parámetros sobre los que conducirnos, tomaremos nuestro juego *como si* imitase los parámetros que debieran haberlo regido y que, habitualmente, son los de la vida real. De esta manera, abrimos un espacio a la ficción en el que se imitará a la realidad. Caillois afirma que la ficción sustituirá a la propia regla. Así,

¹³ *Ibid.*, p. 41.

¹⁴ *Ibid.*, p. 42.

usando este argumento, nuestro autor puede declarar que los juegos «no son reglados y ficticios. Son sobre todo o reglados o ficticios»¹⁵. Cuanto menor sea la cantidad de reglas que nos asistan, mayor será nuestra dependencia a modelos exteriores sobre los que alimentar la ficción que hemos creado. La ausencia de normas pactadas nos conduce a un espacio tan vacío que nosotros, o más bien nuestra imaginación, se apresura a llenar.

Esa urgencia y esa falta de pautas de dirección son las que hacen una especial llamada de atención a los recursos de la imaginación, que inmediatamente nos conducirá hasta su referente más cercano, esto es, la realidad. Se dé un caso o el otro, es decir, atendamos a unas normas o decidamos que debemos imitar a las que ya han sido establecidas en el mundo real, es la imaginación la que interviene y dispone cómo habrán de plantearse cualquiera de las dos estrategias para definir el espacio en el que actuamos. El argumento interno de nuestro comportamiento se regirá igualmente por una lógica que dicta la imaginación y que suspende todo razonamiento que no atienda al que ella misma propone.

Si hay un ejemplo del gusto del autor en el que se nos muestre esa capacidad reglada al tiempo que libre del juego, y en el que apreciamos incluso detalles que imitan a la vida real, es el ajedrez, o más concretamente, el tablero de ajedrez. Tanto por el carácter simbólico de cada una de sus piezas como por las cientos de combinaciones que pueden establecerse sobre él, nos proyecta un universo coherente en el que percibimos las conexiones entre símbolos, o, lo que es lo mismo, la cadena de ideogramas a las que nos referíamos páginas atrás. «Caillois reconoce una coherencia a la imagen del tablero que coordina y nombra las posibilidades del entendimiento que rechazan la razón. Significa ante todo que la imaginación es sometida a una regla del juego, a una lógica propia, que solo puede dar cuenta de su proceso»¹⁶.

Todas estas posibles formas de regulación del juego sugieren que existan ciertas conexiones entre ellas y el modo en el que se aplican a la sociedad. Ya sea

¹⁵ *Ibid.*, p. 41.

¹⁶ S. Massonet, *Les Labyrinthes de l'imaginaire*, p. 36.

formando parte de ellas, integrándolas en su constitución, o actuando como reflejo de lo que ocurre en una cultura concreta, percibimos que se dan entre los dos ámbitos determinadas relaciones que no podemos eludir.

5. De la *vocación social* del juego a la *sociología desde el juego*

Debemos establecer de qué manera el juego está implicado en la sociedad, esto es, donde confluyen y se conjugan para formar parte del cuerpo social tal y como lo conocemos. En todas las culturas existe la manifestación del juego, de ahí que sea necesario observar cómo se conforman las estructuras sobre las que se erigirá el juego. Detengámonos ahora en estas cuestiones y en el modo en el que la expresión social del juego puede, según Caillois, llegar a conformar una sociología fundada en el juego.

5. 1. Convergencias entre juego y sociedad

Gran parte de los estudios de Caillois se basan en bosquejar paralelismos. Las relaciones existentes entre juego y sociedad no habrán de ser una excepción. Y esto es así porque, más allá de que entendamos que el recorrido se dirige desde la sociedad hasta el juego o viceversa, lo fundamental sobre lo que quiere llamar nuestra atención el autor es que se dan en ambos espacios los mismos mecanismos que facilitan el funcionamiento y desarrollo tanto de uno como de otro. Podríamos afirmar que mecanismo mediante el que se articulan las leyes del juego es el mismo que rige la organización de las leyes de la sociedad.

Es necesario establecer unos principios, unas normas básicas que posteriormente habrán de ser respetadas por todos. Por desgracia, todos sabemos que es relativamente probable que esto no ocurra, por lo que algunas de esas normas pueden romperse e incluso caer en desuso para dejar paso a otras nuevas. Tanto unas

como otras están expuestas a la posibilidad de la degeneración. «Desde este punto de vista, una revolución aparece como un cambio en las reglas del juego»¹⁷.

En el desarrollo de esta exposición Caillois se encuentra ante una dificultad evidente. La forma de jugar y las consecuencias que se deriven de ella apenas tendrán relevancia en el mundo real. Sin embargo, cómo se recrea la realidad generada por el juego y los efectos que tiene sobre ese espacio y sobre nosotros mismos sí adquiere resultados de mayor trascendencia. Con otras palabras, y a modo de ejemplo, en ambos casos podemos «cambiar de juego», pero no es lo mismo hacerlo sobre un tablero de mesa queriendo jugar a otra cosa, o con otras normas, que intentarlo en una sociedad solicitando un cambio de régimen o tratando de fomentar una revolución.

Ante esta circunstancia, la interpretación positiva a la que habremos de adherirnos es que los elementos que conforman la realidad del juego no permanecen estériles una vez aplicados a la sociedad. Al humanizarse o socializarse, esos componentes se vuelven fructíferos de manera inevitable constituyendo resultados que conforman la realidad.

«Dicho de otro modo, los principios que presiden los diferentes tipos de juegos — azar o destreza, suerte o demostración de superioridad— se manifiestan igualmente fuera del universo cerrado del juego. Pero es necesario recordar que gobiernan este último absolutamente, sin resistencia y como un fondo ficticio sin materia ni gravedad, mientras que en el universo confuso, inextricable, de las relaciones humanas reales su acto no es jamás aislado, ni soberano, ni previamente limitado: ella entraña consecuencias inevitables. Posee para bien o para mal una fecundidad natural»¹⁸.

Es importante subrayar que lo realmente distintivo y definitorio del juego en lo que se refiere al problema que ahora abordamos es que se desarrolla en una dimensión ficticia, ontológicamente distante de aquella que es ocupada por las

¹⁷ R. Caillois, *op. cit.*, p. 136.

¹⁸ *Ibid.*, p. 138.

relaciones sociales. Cabe preguntarse si estamos aplicando mecanismos y normas pertenecientes a niveles de realidad distintos, si creamos nuestra realidad sobre modelos y pautas robadas a la ficción. Siguiendo con su argumento, nuestro autor se reafirma en la concepción de que la presencia que tengan esos cuatro componentes del juego en la sociedad contribuirán a señalar de manera distintiva y determinante las diferentes culturas. Por lo tanto, continuando con la cuestión abierta unas líneas más arriba, ¿podríamos también afirmar, consecuentemente, que al menos parte de los rasgos definitorios de nuestras culturas (si no su totalidad) dependen ampliamente de un universo principalmente regido por la imaginación y representado en el espacio de la ficción? Aunque no podemos saber la respuesta que daría Caillois a esta pregunta, no creo que estuviese en desacuerdo si tenemos en cuenta que su objeto, en última instancia, es el de proponer una sociología a partir de los juegos.

5. 2. Estructuras sociales para el juego

Cuando Caillois nos presenta los aspectos sociales que se relacionan con el juego, lo hace desde dos perspectivas. La primera de ellas desde el punto de vista de quien lo juega y la necesidad (o no) de éste de hacerlo en solitario o junto con otros. La segunda se desarrolla desde un punto de vista más cercano a la antropología, e incluso a la etnografía, tratando de encontrar en el juego un sustrato universal desde el que se despliegan las diferentes culturas.

Aunque puede parecer una actividad en la que buscamos el divertimento personal e individual, no podemos reducir el juego a este punto. Y esto porque, en realidad, al jugar parece que queremos o buscamos la presencia de alguien. Atendemos a la figura de otro, para que participe del juego o empatice con él como espectador. Por este motivo, Caillois afirmará de una manera muy precisa que el juego tiene *vocación social*.

Para que exista la competitividad, es necesario que juguemos con-contra otro. Incluso en los juegos individuales existe un impulso mayor si otros están presentes como espectador. Más aún, en última instancia siempre nos queda la posibilidad y la

necesidad de medirnos contra nosotros mismos. La rivalidad nos proporciona una viveza adicional tanto a nosotros como al juego en sí, de tal manera que restringirlo a una tarea solitaria significa, en algún sentido, ejercitarlo de manera parcial.

«Los juegos no encuentran generalmente su plenitud sino en el momento en el que ellos suscitan una resonancia cómplice. Incluso cuando los jugadores podrían, en principio, sin inconveniente tomar distancias, se convierten rápidamente en pretextos para concursos o espectáculos [...]. En la mayor parte de ellos, en efecto, aparecen pregunta y respuesta, desafío y reacción, provocación y contagio, efervescencia o tensión compartida. Tienen necesidad de presencias atentas y simpáticas. Es muy posible que ninguna de las categorías de juegos escape de esta ley»¹⁹.

La clave del problema está en esa *resonancia cómplice* a la que Caillois se refiere. Con esta bella expresión comprendemos el alcance de lo que quiere afirmar nuestro autor. Porque no se trata únicamente de que el juego se desarrolle con alguien más para establecer un entramado en el que se necesite acción y reacción, es decir, pregunta y respuesta. No hablamos (o al menos no únicamente) de dos jugadores sentados frente a un tablero de ajedrez en el que cada movimiento espera la réplica de su contrario. En ese caso, estaría claro el hecho de que, en condiciones normales, el juego no puede jugarse solo, sino que necesita de otro para que pueda ser desarrollado. Pero, como decíamos, no se trata solo de eso. Aquellos juegos que no necesitan de otros participantes también logran un fin lúdico más satisfactorio si otros están presentes. Por ejemplo, pensemos en las muchas exhibiciones de juegos que se practican individualmente pero cuyo divertimento aumenta cuando se realiza de esta forma. O en los muchos juegos individuales que existen en los casinos donde los jugadores, lejos de buscar la privacidad, prefieren el telón de fondo de los que resultan ser espectadores ocasionales de una buena tirada a la ruleta.

Como observaremos en alguna otra de sus reflexiones, Caillois nos explica cómo ocurre esto en cada uno de los cuatro tipo de juegos que nos había presentado.

¹⁹ *Ibid.*, p. 97.

Todos necesitan en mayor o menor medida del acompañamiento de otros. En los juegos basados en la competitividad entre varios, esta necesidad se percibe con mucha claridad. En el resto de ellos, sea en la forma de espectadores o como personas que concurren a nuestro alrededor, también se disfruta del juego de una manera más completa si, como explicábamos antes, alientan al jugador.

Quizás por eso Caillois se refiere a una repercusión, una especie de empatía social con el jugador (y no a una circunstancia absoluta, excepto si sucede entre varios participantes). Gracias a esa complicidad el juego puede llegar a su máxima posibilidad de recreación. Habitualmente, para que esto suceda, el número de participantes y de asistentes es reducido, fomentando así que la afinidad se produzca con mayor facilidad e intensidad.

Recordemos que Caillois divide los juegos en cuatro grupos. De esos cuatro grupos, ya hemos apuntado que la tendencia social de cada uno de ellos se vive de manera diferente. En unos casos el círculo de participación social es menor, mientras que en otro se abre con mayor amplitud. Un contexto más limitado es propio de *agôn* y *alea*; las multitudes y el bullicio favorecen a la *mimicry* e *ilinx*.

A pesar de tal distinción (y aquí podríamos localizar el «salto», en la explicación de Caillois, desde la vocación social hasta la estructura social) en la evolución del juego hay un momento en el que pasa a formar parte de la esfera social. Ese momento tiene lugar cuando la confluencia de los participantes o el número de los reunidos en torno a la actividad reclama un ordenamiento mayor. De manera más o menos institucional, se requiere una estructura, una regulación, un tipo de disposición que se configura con mayor complejidad y que comienza a tener su reflejo en cómo se forman los grupos sociales. El orden, la jerarquía, la especialización, son los elementos básicos para formar esas estructuras, y es cuando la actividad del juego excede de sí misma cuando esas tres características comienzan a tener una mayor presencia en él. «En una palabra, ellos suscitan estructuras permanentes y delicadas, que hacen instituciones de carácter oficioso, privado,

marginal, a veces clandestino, pero en las cuales el reglamento aparece notablemente asegurado y perdurable»²⁰.

Encontramos así vías mediante las que canalizar los juegos, proporcionándoles una configuración permanente que encuentra su lugar en la esfera social, ya sea de manera oficial, o no oficial, pero sí contempladas y concebidas dentro de esta. Cada uno de los grupos a los que Caillois se refiere puede localizarse dentro de estructuras específicas que la sociedad genera. Así encontramos las siguientes correspondencias: 1. Las características pertenecientes a los juegos que se engloban dentro del campo de acción de *Agôn* podemos encontrarlo en el deporte y en todos los juegos de competición relacionados con las actitudes que en ellos se desarrollan, incluido los concursos de carácter comercial como los que podemos encontrar en la televisión o en la radio. 2. *Alea* tiene un claro lugar en los casinos, en las loterías del Estado, en las formas en las que el azar es conducido y generado de manera social. 3. La *mimicry* se encuentra presente en las artes del espectáculo: teatro, cine, *performance*, etc. 4. Por último, *ilinx* es propio de las celebraciones que por ejemplo de manera anual tienen lugar en muchas ciudades, eventos colectivos o festejos populares. De esta manera es como Caillois traduce los diferentes juegos a nuestra estructura social. Todas se enmarcan dentro de una formalidad que los canaliza para que tengan su lugar dentro de nuestra colectividad.

Es preciso realizar una matización en lo que a los juegos *mimicry* se refiere. Cuando el autor menciona que se dirigen a través de las artes del espectáculo, incluye entre ellas los bailes de máscaras e incluso al carnaval. Es importante atender a este detalle porque veíamos que la relevancia dada al uso de la máscara en las sociedades nos llevaba tanto a lugares comunes con lo sagrado como a estos otros que ahora nos presenta con referencia al juego. En ambos casos, la máscara, o más bien su uso, marcan un antes y un después. Señala la transición de un estadio a otro en la evolución cultural del hombre.

²⁰ *Ibid.*, p. 99.

En realidad, ese paso no viene marcado por el desuso de la máscara, y más bien podríamos interpretarlo como una actitud en la que la máscara deja de estar tomada por aquello a lo que simboliza, para pasar, una vez más, a ser pura apariencia de la que podemos hacer uso *como si* estuviese cargada del poder que simboliza.

Es decir, se vacía de contenido espiritual, cuyo uso irresponsable puede generar consecuencias tan maravillosas como nefastas, para efectuar un uso lúdico de ellas, ejercitando y haciendo alusión a lo que representaba, precisamente porque usar la máscara de esta manera no tendrá consecuencia alguna, porque ya son pura apariencia tras la que nada queda simbolizado y porque en la imitación hacia esos rituales que protagonizan, se encuentra la implicación del juego con la cultura. Se podría decir que, cuando el hombre deja de tener miedo a lo que simboliza la máscara, comienza a jugar con ella.

El problema en este paso que quiere dar Caillois lo encontramos cuando contemplamos la posibilidad de revertirlo. Es cierto que los niños juegan a imitar a los adultos, sus normas, situaciones sociales habituales y jerarquías. Pero, ¿cuál es el recorrido correcto entre uno y otro? ¿Se genera la construcción social desde el juego? ¿O son las estructuras sociales las que degeneran hasta convertirse en un juego?²¹.

«Finalmente, la cuestión de saber cuál es la relación de precesión entre el juego y la estructura social se presenta como bastante vana. Explicar los juegos a partir de las leyes, costumbres y liturgias, o, al contrario, explicar la jurisprudencia, la liturgia, las reglas de la estrategia, del silogismo o de la estética por el espíritu de juego, son operaciones complementarias, igualmente fecundas, si no se pretenden exclusivas. Las estructuras del juego y las estructuras útiles son con frecuencia idénticas, pero las

²¹ Estas preguntas podrían localizarse como parte de la polémica mantenida por algunos etnógrafos, entre los que se encuentra Lévi-Strauss, de si la cultura obedece a una evolución lineal o más bien se trata de una evolución a saltos como puede verse en las particularidades de cada una de las culturas existentes, lo cual sería un problema porque no podríamos hablar de «la historia», sino que «la historia» sería tan sólo una parte de ese desarrollo entendido de una manera no-lineal. Véase S. Massonet, *op. cit.*, p. 198.

actividades respectivas que ordenan son irreductibles la una a la otra en un tiempo y en un lugar dado. Ellas actúan en todo caso en dominios incompatibles»²².

Estamos en dos dominios irreductibles que, de algún modo, se han invadido el uno al otro. Debemos preguntarnos ahora cómo intervienen en la concreción de las sociedades.

5. 3. Las culturas y sus juegos

Retomando su clasificación inicial, Caillois trata de hacer adecuar las diferentes nociones de juego a determinados tipos de sociedad. Nuestro autor sugiere que los juegos no derivan de la propia sociedad (no son una degeneración de ella), sino que es el juego el que genera en sus estructuras la cultura en cuestión.

«Describiría, en cuanto a mí, este antagonismo de la manera siguiente: las sociedades primitivas que llamaré las *sociétés à tohu-bohu*, sean ellas australianas, americanas o africanas, son sociedades donde reinan igualmente la máscara y la posesión, es decir, *mimicry* e *ilinx*; por el contrario, los Incas, los Asirios, los Chinos o los Romanos presentan sociedades ordenadas, en despachos, en códigos y baremos, en privilegios controlados y jerarquizados, donde *agôn* y *alea*, es decir, el mérito y el nacimiento, aparecen como elementos primeros y por otra parte complementarios del juego social. Son, por oposición a los precedentes, *sociétés à comptabilité*»²³.

Las diferencias entre tipos de sociedad vendrán generadas a partir de lo que podríamos llamar diversos *estímulos de adhesión*. Es decir, según percibamos en las sociedades mayor desorden o tumulto, frente a esas otras que aparecen más organizadas y jerarquizadas, podemos concluir qué estímulo de adhesión ha intervenido con mayor fuerza para unir a los componentes de esa sociedad.

²² R. Caillois, *op. cit.*, p. 136.

²³ *Ibid.*, p. 172.

Caillois mencionará que, en el primer caso, en lo que llama las *sociétés à tohu-bohu*, lo que reina es una unión basada en el desenfreno y la intensidad, mientras que en las *sociétés à comptabilité* el vínculo se encuentra en un compromiso de las partes entre lo heredado (la suerte) y nuestra capacidad, de ahí que podamos entender que aparezca entre actividades propias de la comparación y la competición. Así nos podríamos referir a ellos como diferentes estímulos de adhesión que hacen que las sociedades se compongan de una manera u otra.

Suponemos que el proceso lineal y habitual que siguen las sociedades es el paso del primer grupo al segundo, y es en este camino donde, según Caillois, nos despojamos de la máscara, aventurándonos al desarrollo de nuestras propias decisiones, en las que se reúnen tanto nuestra suerte como nuestras capacidades.

«Identificando las sociedades “primitivas” con los resortes del vértigo y del simulacro, Caillois propone ver el paso hacia las sociedades en compatibilidad como un abandono progresivo de la máscara y una eliminación de la lógica de la *mimicry* y de *ilinx*, para nuevas relaciones sociales fundadas sobre *agôn* y *alea*. Extrañamente, él no concibe la coexistencia de estas dos formas de sociedad, lo cual le valió críticas severas por parte de los etnólogos»²⁴.

Podemos entender y compartir que se dé en mayor o menor medida esa transición a la que se refiere Caillois, pero hay que reconocer que la imposibilidad, por él sostenida, de que estos dos tipos de sociedad coexistan es, por parte de nuestro autor, una idea tan arriesgada como, por otra parte, comprensible.

Aunque, como vemos, esta idea le supuso a Caillois opiniones críticas, es razonable que la planteara de este modo. ¿Cómo si no? Si estamos ante un recorrido en el que la presencia de la máscara, por lo tanto de *mimicry* y de *ilinx*, supone situarnos en una sociedad, mientras que su abandono significa trasladarnos a otra que culturalmente manifiesta un progreso mayor, por definición deben excluirse la una a la otra. Sin embargo, sí es cierto que resulta difícil imaginar que en cualquiera de

²⁴ S. Massonet, *op. cit.*, p. 202.

estas sociedades *à comptabilité* hayan desaparecido por completo esos caracteres impulsivos y tumultuosos propios de los dos componentes que caracterizan a la sociedad caótica.

6. La decadencia del juego

Así como somos capaces de generar ese sistema que es el juego, existe la posibilidad de que la actividad se deteriore. Nuestro sistema puede ser amenazado por una alteración de ese orden que puede llegar incluso a la ruptura y a la disolución. «Oponiendo al menos con fuerza el mundo del juego al mundo de la realidad, subrayando que el juego es esencialmente una actividad *aparte*, podremos prever que toda contaminación con la vida corriente amenaza corromper y arruinar su propia naturaleza»²⁵.

No podemos olvidar que el juego se lleva a cabo en una segunda realidad, en la que no intervienen los parámetros de la primera que es constituida por nuestra cotidianidad (a excepción de los juegos de imitación que son sucesores de la propia realidad). Un agente externo que no participa del juego no puede ser una amenaza para nosotros. Más allá de que provoque nuestra incomodidad, no provocará la ruptura del juego en sí.

La ruptura del juego se produce cuando el código que todos los jugadores aceptan es vulnerado por alguno de ellos. No debemos entender que vulnerar las normas del juego sea hacer trampas. No se trata de eso. A fin de cuentas, quien hace trampas también acepta las normas establecidas inicialmente, solo que quiere volverlas a su antojo y favorecer su suerte, pero manteniendo el juego. Por eso la mayoría de las veces no es más que un engaño dentro del grupo, haciendo ver que la actividad discurre del modo habitual.

Corromper el juego significa que uno de sus participantes se aleja de las convenciones que se establecieron con respecto al mismo, derivando hacia una

²⁵ R. Caillois, *op. cit.*, p. 101.

manera equivocada de jugarlo. Es una desvirtuación de ese orden establecido. Caillois no indicará cómo sucede esto, sino que afirmará que será cada uno de esos tipos de juego quien tendrá su propia forma de corromperse.

En lo que respecta a *agôn*, el juego se rompe cuando dejamos de respetar las normas del árbitro que, justas o injustas, acertadas o no, deben respetarse por encima de cualquier otra cosa. Las luchas y tensiones creadas, la competitividad y el afán por demostrar la superioridad quedan destruidas como juego cuando no respetamos los límites que éste mismo nos marca.

Los juegos de *alea* también tienen su propio correlato y encuentran su manera de ser desvirtuados. En este caso, se produce cuando no consideramos su esencia, cuando no respetamos lo aleatorio de la suerte y pretendemos forzarla con códigos, amuletos, talismanes, etc. con los que tratamos de adelantarnos a la posibilidad.

Más arriesgadas son las formas en las que se destruyen los juegos que se comprenden bajo *ilinx*. Aunque Caillois no lo indica, podemos afirmar que la búsqueda de las emociones mediante el vértigo queda totalmente destruida cuando los riesgos que asumimos bajo las reglas del juego son forzados más allá de ellas. Pensemos que las drogas, el alcohol o, sencillamente, la caída libre sin el sistema de seguridad ofrecen un riesgo innecesario que el juego no puede controlar. Estamos sorteando sus propias normas para obtener una mayor intensidad. Sin embargo, como sabemos, este «cada vez más», conduce a formas de insatisfacción continuada que se traducen en mayor necesidad de arriesgarnos de una manera innecesaria y ajena a lo que era y se pretendía con el juego.

En este aspecto, Caillois se distancia de Huizinga porque este último entiende que los juegos se corrompen por aquel tramposo, al que ya hemos aludido, que se comporta como «falso jugador», sustrayéndose del orden establecido. Para Caillois, las causas no vienen dadas por el papel del embaucador, sino que más bien se circunscriben al modo en el que se pierde el respeto por las normas establecidas, transformando el juego en otra cosa.

«El principio del juego queda corrompido. Es necesario prestar atención al hecho de que no es por la existencia de tramposos o jugadores profesionales, sino únicamente por el contagio de la realidad. En el fondo no hay perversión del juego, hay equivocación y deriva de alguno de los cuatro impulsos primarios que presiden a los juegos. El caso no es de ninguna manera excepcional. Se produce cada vez que el instinto considerado no se encuentra en la categoría de juego que le corresponde, la disciplina sobre la que se establece, o cada vez que rehúsa contenerse ante determinado engaño»²⁶.

La corrupción del juego manifiesta una ruptura de la necesidad (innecesaria, por otra parte) de las reglas que aceptamos de manera cómplice en el juego:

«[...] en el juego un código estricto y absoluto gobierna sólo en los aficionados, cuya aceptación previa aparece como la condición misma de su participación en una actividad aislada y enteramente convencional. Pero, ¿y si la convención, de repente, no es aceptada más o no es sentida como tal?, ¿y si el aislamiento no continua siendo respetado? Ni las formas ni la libertad del juego podrían seguramente subsistir. Solo permanece, tiránica y presente, la actitud psicológica que pueda adoptar tal juego o tal especie de juego con preferencia a otro»²⁷.

Es necesario que esa actitud se encuentre en cada jugador para que el juego en sí permanezca, esto es, que todos acepten libremente esas normas. Si alguien no participa de esa ficción reglada romperá inmediatamente el universo creado. De alguna manera, corromperá y contaminará el juego.

La corrupción del juego no está relacionada con si éste se juega por dinero o no. Esto no fractura en absoluto su universo. Más bien se trata de que la realidad intervenga o se imponga, destruyendo a través del juego todo lo convenido y establecido, o lo que es lo mismo, del mundo que habíamos creado.

²⁶ *Ibid.*, pp. 103-104.

²⁷ *Ibid.*, p. 102.

6. 1. El singular caso de la *mimicry*

Especialmente interesante resulta el modo de producirse la ruptura del juego que podríamos situar bajo el grupo de *mimicry*. La esfera de la ficción se ve alterada cuando deja de ser representación para llegar a ser realidad. Se asiste a una especie de olvido relativo a la existencia de una referencia previa a la representación. Si obviamos esa referencia nos quedamos en la pura ficción con pretensiones de realidad. Esto recuerda aquello que observamos del mundo animal, en el que (ante un objetivo distinto) también se corría el riesgo de convertirse sólo en representación, sólo en apariencia. En el caso del juego, se dejaría de representar para ser otra cosa, otra persona, desatendiendo a nuestro propio ser, olvidando que no es más que un juego.

«Olvida, disfrazas, despojas pasajeraamente su personalidad para simular otra. Prefiero designar estas manifestaciones por el término de *mimicry*, que designa en inglés el mimetismo, principalmente de los insectos, a fin de subrayar la naturaleza fundamental y elemental, casi orgánica, del impulso que los suscita»²⁸.

Caillois destaca que no existe realmente una voluntad de engaño. El actor, el niño, juegan a hacer creer, a hacerse representar, pero no pretenden ni ser verdaderamente la persona a la que representan (sí querrán, podríamos afirmar, ser personaje) ni desearán que los demás crean que realmente son la persona o el objeto de su imitación. Solo los que no juegan, afirmará Caillois, son los que pretenden hacer creer que son efectivamente otra cosa, es decir, el espía o el fugitivo²⁹.

«A excepción de una sola, la *mimicry* presenta todas las características del juego: libertad, convención, suspensión de la realidad, delimitación del espacio y el tiempo. Sin embargo, la sumisión continua a reglas imperativas y precisas no se deja

²⁸ *Ibid.*, p. 61.

²⁹ «El placer es ser otro o hacerse pasar por otro. Pero, como se trata de un juego, no es esencialmente cuestión de engañar al espectador». *Ibid.*, pp. 64- 65.

constatar. Lo hemos visto: el disimulo de la realidad, la simulación de una realidad segunda, tienen lugar. La *mimicry* es invención incesante. La regla del juego es única: consiste para el actor en fascinar al espectador, evitando que algún error lo conduzca a negar la ficción; consiste para el espectador en prestarse a la ilusión sin desdeñar el escenario, la máscara, el artificio, elementos que le invitan a creer por un tiempo preciso en una realidad más real que la real»³⁰

Sin embargo, en esta última afirmación Caillois parece contradecirse a sí mismo. Como hemos visto arriba, la representación no puede (y posiblemente no quiere) ser más real que lo real. *Realizarse* supondría perder la categoría ontológica en la que se sitúa como juego y como representación. La ilusión del espectador que Caillois pretende salvaguardar se asienta precisamente en elementos esenciales que indican el artificio, como pueden ser la máscara o el decorado, esto es, todos los componentes que crean la atmósfera del artificio. Una atmósfera a la que habremos de concederle una atención especial y un respeto considerable, porque nos ayudará a (en)marcar los límites del mundo en el que llevamos a cabo nuestra representación. Lo contrario tendría las siguientes consecuencias.

7. De la corrupción del juego al simulacro

La noción de simulacro aparece constantemente en Caillois. Podríamos afirmar que camina por el mismo sendero que seguirá Baudrillard algunos años más tarde cuando atiende a la realidad en estos términos. Mediante el juego hemos creado una realidad ficticia que desestabiliza a la ya establecida, que se rige por unas normas y que se desarrolla según éstas en un universo aparte. Pero cuando ambos universos se invaden se produce un conflicto entre diferentes realidades. Esa invasión e inversión de normas destruye y corrompe el juego, lo desvirtúa haciendo que éste se diluya o la realidad corra el riesgo de convertirse en simulacro. Esta circunstancia

³⁰*Ibid.*, p. 67.

ocurre en todos los juegos, pero se percibe más claramente y de una forma especialmente alarmante en el caso de la *mimicry*.

La representación que se establece en escena ha de finalizar cuando el telón baja. Pero si esto no ocurre, si hacemos que la vida cotidiana se contagie de todo ello independientemente de que lo hagamos o no partícipe, el simulacro habrá invadido nuestra realidad. «También para el actor, la representación teatral es un simulacro. Se maquilla, se viste, actúa, recita. Pero cuando el telón cae y las luces se apagan, es devuelto a la realidad»³¹.

Apenas percibiremos el modo en el que se violenta la realidad porque todo se volverá «juego». Por lo tanto, más allá de que Baudrillard pudiera reconocer en Caillois este mismo concepto, sí podemos percibir en el autor el germen o la intuición de lo que nuestro autor entendió como una *corrupción* del juego que podríamos enunciar al mismo tiempo como una posible *irrupción* de la realidad. Porque cuando el espacio de la representación o de la ficción (en definitiva, del juego) es alterado hasta el punto de dañarlo se produce la irrupción en una esfera de realidad que no le corresponde. Los márgenes se han forzado hasta el punto de que el deterioro de ambos tiempos y de ambos espacios nos es tan extraño y ajeno que genera una *alienación*, una transformación en quien lo percibe, de tal manera que, a menos que esos márgenes no sean reparados, le hará caer en el desconcierto más absoluto.

Al romper la representación, o bien ésta desaparece por completo o corremos el riesgo de que traslade sus normas y su universo a lo que denominamos mundo real. Ese otro mundo, ficticio, que habíamos acordado, propone sus normas reduciendo nuestro margen de maniobra y haciéndonos, de manera casi irremediable, partícipe de ella. Caillois lo expresa así:

«[la corrupción de la *mimicry* se produce] cuando el simulacro no es tomado como tal, cuando aquel que se disfraza cree en la realidad del papel, del disfraz y de la máscara. No *juega* más eso *otro* que representa. Se convence de que él es otro, se conduce en consecuencia y se olvida del ser que es. La pérdida de su identidad

³¹ *Ibid.*, p. 105.

profunda representa el castigo de aquel que no sabe capturar del juego el placer de tomar prestada una personalidad ajena. Eso es precisamente hablar de *alineación*»³².

La identidad del personaje queda rota. También la de la persona que lo lleva a cabo. La confusión se apodera del sujeto y de la realidad en la que se desarrolla. Ambos habitan lugares que no les corresponde y en los cuales debieran sentirse extraños.

Jugar es una actitud que habría de conducirnos a experimentar las sensaciones contrarias. Si lo desarrollamos como debemos, la risa sería su objetivo último. Observemos cuál debería ser nuestra actitud para alcanzar esta meta y lograr el éxito.

8. La seriedad del juego

Habitualmente, el juego supone, como hemos visto, un divertimento, una liberación e incluso un desahogo para nosotros. Jugar nos proporciona placer, alegría y distracción, de ahí que entendamos que habrá de llenarlo todo, por definición, con su carácter despreocupado e informal. Sin embargo, esto no es así. Más bien al contrario, el juego, para que pueda ser jugado, requiere una seriedad de la que dependerá no ya su aceptación y puesta en marcha, sino su posterior desarrollo.

Entre las características formales que Huizinga concede al juego se encuentra la de «no seriedad», pero llena de particularidades que pretenden demostrar justo lo contrario. «Podemos afirmar: el juego no es serio. Pero, aparte del hecho de que esta proposición no nos dice nada sobre las cualidades positivas del juego, es extraordinariamente sencillo refutarla»³³. Esta asociación del juego a la seriedad con la que debe jugarse nos hace ver que la mayoría de los juegos tienen una implicación y, podríamos decir, una necesidad de seriedad que se manifiesta en el modo de afirmar por parte de jugadores o espectadores «el juego no es serio».

³² *Ibid.*, p. 112.

³³ J. Huizinga, *op. cit.*, p. 5.

Pocos autores presentan con tanta sensatez como Nietzsche el papel que puede desempeñar la figura simbólica de un niño. Su inocencia y su ausencia de valores fijados lo sitúan cercano a la caracterización del *superhombre*. Más allá de que el autor alemán lo asocie al estudio de los valores de la cultura occidental, esta es la misma figura representativa como jugador prototipo en prácticamente todos los juegos. Pocos jugadores toman su actividad tan en serio. Nadie se toma con más seriedad el juego que un niño, quien, por otra parte, busca su lado más lúdico. El carácter abierto y liberador del pensamiento nietzscheano, la importancia dada a la risa, reafirman la creencia de la seriedad en el juego de la que Caillois es heredero.

«Recuperando el paradigma de lo lúdico nietzscheano (y pensamos aquí en Georges Bataille, a la vez tan próximo y tal divergente...), el juego en Caillois no se acompaña de la risa y de su éxtasis porque, como recuerda, nada es más serio que el juego para aquel que juega»³⁴. El juego, el niño, la risa, forman parte del imaginario de la transgresión que se produce con aquellos elementos que aparentan ser «no serios» y que encierra elementos suficientes como para que los consideremos justamente desde la perspectiva de la sociedad. Autores como Bataille o Nietzsche han percibido estos riesgos con mucha nitidez, incluso Huizinga se detendrá en este aspecto.

Del estudio de Huizinga se desprende que en el origen de las civilizaciones y culturas el juego y lo sagrado tienen su lugar común. Ante tal equiparación no podemos pensar que Huizinga concibiese el juego como una actividad intrascendente, sino que desde su origen se instala en una manifestación dotada de las particularidades propias de aquellos que la componen. Un ejemplo de esto es que su marco espacio temporal, al igual que ocurría con la fiesta, le es propio y delimitado. En el juego invertimos un tiempo perdido³⁵.

³⁴ S. Massonet, *op. cit.*, p. 58.

³⁵ Aunque Huizinga establece un símil en el que lo sagrado y el juego se relacionan con una base común, Caillois no está de acuerdo con tal relación. No existen contenidos semejantes entre lo sagrado y las normas del juego, a las que acudimos libremente y podemos romper cuando queramos. Las normas de lo sagrado no permiten tal flexibilidad. No podemos comparar las sociedades secretas con las comunidades lúdicas como grupos apartados en los que se desarrolla una actividad diferente del

Podemos hablar de «no seriedad» como una característica aparentemente atribuible al juego, pero nada nos alejaría más de la forma en la que esto se desarrolla. Un jugador que no tomase en serio el juego sería rápidamente excluido de la participación del mismo, ya sea en el patio de un colegio o en unas Olimpiadas. El microcosmos que se crea ha de ser absolutamente respetado y, por pequeño que éste sea, necesita de una actitud semejante por parte de los jugadores, precisamente para poder otorgarle la dignidad que merece. Esta consideración es, probablemente, la que les ha otorgado la posibilidad de cierta firmeza de la que no todos los componentes culturales disfrutan.

«La estabilidad de los juegos es destacable. Los imperios, las instituciones desaparecen, los juegos permanecen con las mismas reglas, algunas veces con los mismos accesorios. En principio, ellos no son importantes y poseen la permanencia de lo insignificante» ³⁶. La *permanencia de lo insignificante* difiere del carácter superfluo que normalmente atribuimos al juego. No deberíamos pensar en él como un elemento desdeñable de nuestras sociedades, menos aún si valoramos su capacidad para perpetuarse y su continuidad en las diferentes culturas.

Podríamos considerar que en el juego hay algo perverso. Su objetivo lúdico y su aparente intrascendencia nos lo presenta como una actividad para niños a la que no debemos prestar atención. Sin embargo, la historia nos muestra que esto no es así. Desde los patrones de comportamiento de las culturas primitivas hasta el desarrollo actual de los juegos y cualquier soporte mediático que lo contemple, pasando por los juegos de salón propios de la ilustración, podemos afirmar que todos esconden mucho más de lo que *a priori* reflejan.

Debemos permanecer alertas ante el hecho de que el juego se presente como insignificante, puesto que, incluso en la literalidad de la expresión, encierra una contradicción apuntada por Caillois. Significan mucho más de lo que manifiestan. Tal

resto, el contenido y las características de estos grupos les hace diferir de una manera significativa. Véase *Ibid.* p. 190.

³⁶ R. Caillois, *op. cit.*, p. 161.

vez sea su capacidad para pasar por algo frívolo, y su superficialidad, lo que les ha permitido permancer y evolucionar sin grandes perjuicios a lo largo de la historia y las culturas. En última instancia, en nuestra cotidianeidad, podríamos considerarlo insignificante, intrascendente, pero en ningún caso debemos considerar el juego como la actividad superflua que aparenta ser.

9. La *totalidad* del juego: de las cartas del Tarot a la Tabla de Mendeleïev

Caillois sentía una verdadera admiración por Mendeleïev. Para él suponía un logro extraordinario el hecho de que el químico pudiese haber podido reunir una serie de elementos a partir de los cuales se puede desarrollar todo lo existente en el universo. Más aún si había previsto «huecos» en su tabla para elementos que serían descubiertos con posterioridad. Su capacidad para prever un patrón y dejar posibilidades abiertas sobre éste supone una extraordinaria visión de la realidad y de los fundamentos que la constituyen.

Todo esta admiración –comprensible desde muchos puntos de vista– se vuelve mayor cuando advertimos el hecho de que, por numerosos que sean esos elementos, no dejan de ser finitos. Esta es una creencia que resulta especialmente atractiva para Caillois. No es de extrañar si tenemos en cuenta su gusto por las encrucijadas, los ideogramas, los símbolos, etc. y las combinaciones que desde éstas pueden derivarse. La Tabla periódica de elementos permite composiciones que surgen, de un modo o de otro, de una misma base que nuestro autor considera finita. El resto son intersecciones más o menos sofisticadas desde las que partir y a las que llegar.

Si acudimos a esta explicación previa, es porque desde esta perspectiva podemos entender con mayor claridad cómo la sombra del juego supera los límites de sus posibles aplicaciones sociales, para intervenir en un entramado mucho más relevante. En la forma de realizar todas esas combinaciones, también existe lo que podemos llamar un cierto *espíritu de juego*. Se puede afirmar que la dinámica en la que se desenvuelve el universo es la misma de la que participan aquellos puzzles o

rompecabezas que admiten numerosas composiciones. El reflejo a gran escala de esta imagen es la que gobierna nuestra realidad.

Entendemos ahora por qué, de entre los muchos juegos posibles, Caillois se refiere con más frecuencia al de ajedrez o al de naipes. Además de la infinidad de combinaciones posibles que encierran, intuitivamente le facilitan la manera de mostrar un universo que se dice infinito dentro de un espacio cerrado, finito y limitado. «El juego consiste en la necesidad de encontrar, de inventar inmediatamente una *respuesta que es libre dentro de los límites de las reglas*»³⁷.

Para ilustrar esta idea, acudiremos a un ejemplo especialmente interesante, en el que Caillois muestra, siendo consciente o no, esta misma inquietud. En sus *Cases d'un échiquier*, esboza una reflexión sobre el modo en el que se hacen las predicciones sobre la vida futura. En concreto, se trata de analizar cómo se emplea el juego de cartas para tratar de adivinar lo que nos ocurrirá.

Por definición, cualquier juego responde a una composición limitada y finita. Existe una *totalidad* que, por amplia que sea, no podemos trascender. Además, es necesario que esto sea de tal modo para que el juego pueda jugarse. Nos atenemos a unas normas y a una dinámica concreta en la que habrá de desarrollarse nuestro juego.

Pero esta misma razón, inherente al propio juego, es la que Caillois encuentra contradictoria respecto a la posibilidad de adivinar el futuro, ya que independientemente de cómo lo concibamos, se asienta sobre una base que, por definición y *a priori*, está constituida de infinitas posibilidades. Y a su vez, esas posibilidades, por la disposición en la que normalmente discurre la vida, encierran otras posibilidades, y así sucesivamente.

¿Cómo, entonces, pueden las cartas atreverse a predecir el futuro? ¿En base a qué se mantiene el criterio del adivino? Más allá de que cada uno crea o no en lo que dicen las cartas y el clarividente, ¿cómo pueden aventurarse hacia la infinitud de todas esas probabilidades? Es justamente en esa discordancia donde se situará el

³⁷ *Ibid.*, p. 39.

punto de partida desde el que las cartas pueden mostrar nuestro porvenir. Las cartas se presentan en símbolos, ideogramas e imágenes que se cuentan en número limitado. En esa limitación es donde puede apoyar su lectura el adivino. El modo de agarrar algunas de esas posibilidades se lo facilitan las cartas, que recogen los acontecimientos normalmente más importantes de la vida de cualquier persona. Así, la totalidad del universo creado por el juego de las cartas pretende ser el asidero de las ilimitadas posibilidades a las que nos enfrentamos irremediabilmente.

Hay otro dato más que resulta igual de importante para entender lo que venimos afirmando. Por pocas que sean las figuras presentes en el tarot, permiten numerosas combinaciones. Casi tantas como las que podrían tener lugar a lo largo de la vida de alguien. Por lo tanto, por contradictorio que parezca, es en la integridad del juego donde podemos asentar el infinito de las circunstancias que pueden acontecer y sus correspondientes consecuencias. Esto sucede porque en esa totalidad, como en la de cualquier otro juego, aunque con diferentes formas de proceder, se contiene un universo, y las maneras en las que éste se desarrolle se presentan unidas, relacionadas e incluso reflejadas como en cualquier atracción de espejos.

«Sólo las totalidades son aptas para contener el infinito de las situaciones humanas. Los planetas, que son siete o nueve, los signos del zodiaco, que son doce, los rectángulos de color, que son treinta y dos o setenta y ocho (o el número que se quiera a condición de que exprese un conjunto cerrado), constituyen similares totalidades que resumen y encierran el universo. Nada se produce, ni se producirá, que no se encuentre anteriormente calculado por alguna configuración de los astros inflexibles, lejanos, eternos, o por la disposición de algunos símbolos elegidos y ordenados, rostros silenciosos, por una mano ciega que, bajo la apariencia del azar, conduce el Destino irrecusable»³⁸.

En su artículo sobre Mendeleïev nuestro autor no menciona nada sobre los naipes y el destino. Tampoco hay referencia alguna al químico en su reflexión sobre

³⁸ R. Caillois, «Cases d'un échiquier», en *Oeuvres*, p. 618.

las cartas y la suerte que nos auguran. Sin embargo, se puede reconocer en ambos escritos la misma idea latente, y lo que es igualmente importante, que la dinámica sobre la que se establece es el resultado de la aplicación de un juego. Un juego basado en las conexiones, las uniones y las divergencias, las probabilidades y las posibilidades que se erigen sobre un tablero (sea el que configuran las cartas del tarot, aquel que componen los cuadros de un tablero de ajedrez, o el que imaginamos al pensar en la Tabla periódica de elementos), que nos proyectan desde la totalidad de nuestro juego hacia el universo que lo rodea y trasciende.

Para Caillois, percibir las cartas del Tarot como un simple juego sería reducir

su significado. Vale la pena detenerse

brevemente y de forma casi anecdótica (al mismo tiempo que significativa) en la

observación que hace sobre ello en un artículo que publica en 1938 sobre Jérôme Bosco titulado *L'escamoteur*, en el que equipara esta obra

y la imagen del Mago de las cartas del Tarot.

Según Caillois, en el



12. El Bosco, *El prestidigitador*, 1502.
Museo de Saint-Germain-en-Laye

cuadro de El Bosco podemos apreciar la imagen del mundo y las clases sociales que lo componen. Tenemos a diferentes personajes entre los que destacan el charlatán y su cómplice, el espectador ensimismado y el niño que, a su vez, mira al inocente personaje. Esta obra, habitualmente asociada a la denuncia de los falsos profetas y a la fe cristiana, puede corresponder, según nuestro autor, a la imagen del primer arcano de las cartas del Tarot, es decir, aquel que corresponde a la figura del Mago.

En tal imagen encontramos a un personaje semejante en el que podemos reconocer gran parte del atrezzo que se nos muestra igualmente en la obra El Bosco. Caillois sugiere que en los dos casos podríamos pensar que estamos ante una representación del mundo en la que el jugador juega con su creación.



13. «Juego de cartas, instrumento nemotécnico, enciclopedia de la imagen, el Tarot estaba entonces ampliamente extendido y difundía tipos de ideogramas de los cuales intentaba utilizar el simbolismo. La interpretación del cuadro del Bosco no debe pasar por alto, en ningún caso, este elemento». R. Caillois, *L'Escamoteur*.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

VII. EL SINGULAR UNIVERSO DE CAILLOIS

Durante sus años de exilio Caillois se encuentra inmerso en numerosas actividades: ciclos de conferencias en la Facultad de Filosofía de Buenos Aires y en círculos francófonos como «Amis de l'art», colaboraciones en la revista *Sur*, la fundación de la revista *Lettres françaises*, viajes por toda América Latina. De estos viajes podemos destacar el realizado en 1942 por la Patagonia, que provocará en él una enorme impresión, percibiéndose pronto en sus escritos posteriores, «Pampa» y «Patagonia», publicados pocos meses después en la revista *Cahiers du Sud*. Tales experiencias convirtieron a Caillois en un hombre diferente. Su madurez intelectual y personal crece durante estos años. En 1948 Caillois ingresó en la UNESCO. Al mismo tiempo, retoma un viejo hábito que nunca desapareció por completo: colecciona objetos extraños entre los cuales se encuentran mariposas y piedras. Veamos cómo su regreso a Francia abre la que podemos considerar la última etapa de su vida.

1. El exilio argentino

Tal y como sucede con otros muchos autores de la época, la vida de Caillois se ve afectada por el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Nuestro autor permanecerá exiliado durante los años que dura el conflicto. No podemos pasar por alto este periodo porque es allí donde se percibe en él un cambio. Se observa una madurez tanto en los problemas que aborda como en el modo de enfrentarse a ellos,

pero esto, como en la mayoría de los casos, se pondrá de manifiesto una vez vayan transcurriendo los años que lo someten a este proceso.

Debemos retrotraernos hasta los meses previos a su viaje (que tenía vuelta prevista y que se convertiría en exilio), porque concurren en su vida una serie de circunstancias que favorecerán su permanencia en el continente americano.

La primera de esas circunstancias tiene que ver con el distanciamiento con los fundadores del *Collège de sociologie* y la dispersión de los intelectuales de la época y de las propias concepciones que comparten. La segunda, es la aparición en su vida de Victoria Ocampo, con quien mantendrá hasta el final de sus días una relación (en ocasiones más o menos distante, más o menos turbulenta) en la que la inquietud por el mundo de las letras en todas sus dimensiones será (al menos en el trabajo que nos ocupa) la verdadera protagonista. Habremos de añadir a estas dos variables la inminente presencia de la Guerra, y comprenderemos por qué el autor partió de Francia con la intención de pasar tres meses en América del Sur que finalmente se convirtieron en cinco años.

Su labor intelectual sufrirá un giro significativo en este periodo de tiempo, seguramente paralelo al que encontramos en su propia vida. Inicialmente, su intención era la de dar una serie de conferencias en distintos países de Latinoamérica. Invitado por Victoria Ocampo, su previsión era la de permanecer unos meses en esta tarea, consistente, fundamentalmente, en unas charlas en las que se abordarían los mismos problemas de los que se ocupaba el *Collège de Sociologie*.

Pero las intenciones de Caillois se vieron alteradas por dos razones que apuntábamos con anterioridad. La primera de ellas, sin duda la más significativa, fue el estallido de la Guerra. Se puede percibir de forma muy interesante cómo esta circunstancia se vuelve un asunto recurrente en la correspondencia con su amigo Paulhan, quien no sólo es testigo de lo que ocurre en el país, sino que en alguna ocasión desaconseja la vuelta a su amigo. La correspondencia entre ambos autores es un testimonio de gran valor por lo que tiene de significativo en la relación entre ellos, los problemas literarios sobre los que departen, y también porque veladamente nos

acercan hasta la crónica del día a día sobre los problemas del país y cómo afectaron a los diferentes amigos comunes que formaban el grupo intelectual del momento.

Por si fuera poco, en el transcurso de esas conferencias Caillois realiza manifestaciones que resultan cuanto menos ambiguas frente al clima que sume a Francia. Además de esto, tiene noticias de que al parecer debería haber sido reclutado, por lo que, tal y como confiesa a Paulhan en una de sus cartas, teme ser arrestado por insumisión al regresar¹. La segunda razón vendrá de la mano de Victoria Ocampo, quien, además de su interés porque Caillois fuese invitado a pronunciar esta serie de conferencias y encuentros intelectuales, hará todo lo posible por integrarlo en su grupo más cercano de amistades. De esas relaciones y de los autores que las entablan, surgen varios proyectos literarios en los que nuestro autor participa activamente. Entre los propósitos que trata de llevar a cabo se encuentra el intento de continuar con los problemas estudiados por los integrantes del *Collège*, pero poco a poco todo ello va derivando en preocupaciones intelectuales más cercanas a la introducción de la obra de autores franceses en el ámbito americano y viceversa. La creación del Instituto Francés de Estudios superiores de Buenos Aires, en 1942, es la materialización de uno de esos proyectos, pero, sin duda, el que cobrará mayor relevancia es la creación de la revista *Lettres françaises*. En ella se invitaba a la intelectualidad francesa a participar en los círculos latinos y se proporcionaba un camino de expresión libre para autores que vivían exiliados y que se pronunciaban críticamente sobre la Guerra y los regímenes políticos que se instalaban en Europa. Podemos decir que en ella publicaban autores contemporáneos y se realizaba una relectura de determinados autores clásicos, al tiempo que se incluían estudios sobre problemas de tipo sociológico a raíz de los conflictos existentes. Pese a las reticencias que ya hemos mencionado (y seguramente a causa de ellas), también la poesía y los diferentes aspectos en torno a ella tienen su lugar².

¹ O. Felgine, *Correspondance, J. Paulhan-R.. Caillois*, p. 129: «[...] parece que he sido designado a Angoulême en un régimen de Infantería (y buscado como insumiso). Este error es bastante vergonzoso (para mis padres al menos)».

² Véase A. Louis, «Étoiles d'un ciel étranger: Roger Caillois et l'Amérique Latine», en *Litterature*, n° 170, Juin, 2013, p. 77.

2. *Lettres françaises* y su visión ante el conflicto

Uno de los logros más relevantes de Caillois, en lo que se refiere a su trabajo como traductor y editor, es sin duda llevar a cabo una revista como *Lettres françaises*. Una vez que se sabía exiliado, la decisión de fundar esta revista supuso una primera manifestación de las cotas de madurez que su autor alcanzaría durante este periodo. Caillois no podía enfrentarse solo a tal empresa, al menos no materialmente, de ahí que contara con la ayuda de Victoria Ocampo que puso al servicio de Caillois toda la infraestructura de la revista *Sur*. Seguramente fue este el motivo por el que el proyecto de nuestro autor fuese presentado en sus comienzos prácticamente como un suplemento de la revista argentina.

Pero, más allá de los inicios instrumentales de *Lettres françaises*, merece la pena que nos detengamos en su propia existencia. La revista pretendía ser una manera de establecer comunicación entre los autores franceses y los americanos. Pero, sobre todo, se trataba, y este era el propósito de Caillois, de perpetuar la relación entre los franceses que permanecían en Europa y aquellos otros que tuvieron que exiliarse.

Para entender hasta qué punto es interesante el propósito de nuestro autor, debemos pensar que Francia firmó su armisticio en 1940, del cual resultó que una parte del país quedaba en manos de los alemanes, mientras que otra pasaba a ser considerada libre. En tales circunstancias, los escritores que quedaron en el país, ya fuese en la parte libre o en la ocupada, intentaron continuar con su actividad. No es extraño pensar que desarrollar esta tarea se volvió un propósito de cierta complejidad, porque la situación del momento no permitía la condición esencial de la libertad de expresión.

Por esta razón, la empresa del exiliado, recogida en la forma de propósito en su revista, fue la de hacer que esos escritores que se expresaban con dificultad (y entre susurros, dirá Caillois) tuvieran un espacio en el que, a su vez, los autores refugiados servirían de intérpretes a mayor escala. Es decir, aquello que los unos no se atrevían a decir, o que afirmaban de una manera muy velada, debía encontrar su

correspondencia, expresada de una forma libre, clara y rotunda en esos otros autores capaces de entenderlos, conocedores a ciencia cierta de sus opiniones y tendencias. Merece la pena atender a las palabras del fundador de la revista sobre este asunto:

«Ella es un esfuerzo por mantener el contacto entre los escritores franceses. Quiere servir, independientemente de toda preferencia o simpatía personal por los hombres y por las escuelas, a los escritores que permanecen en Francia. Hará lo posible porque ninguna fosa no sea cruzada. Pretende manifestar no solamente el respeto y la comprensión, sino también un espíritu de obediencia hacia aquellos que en Francia dan prueba de vigilancia y valentía. Ella los quiere escuchar, les sirve, repetir bien alto todo eso que ellos murmuran, y hacer que verdaderamente, la libertad de la cual ella goza esté al servicio de aquellos a quienes les fue arrebatada. Aquí, en *Lettres françaises*, nadie se sentirá libre antes de que ellos vuelvan a serlo»³.

En estos años de exilio en los que se desarrolla la publicación encontramos con frecuencia la aportación de Caillois con estudios sobre estos problemas y sus opiniones, que a menudo se vislumbran en las reseñas y autores de los que se ocupa. Su revista es el resultado de sus propias preocupaciones. «¿Cómo no reflexionar sobre esos acontecimientos que ocupan mi pensamiento?»⁴. De estos análisis se desprende su visión más que singular sobre el modo en que ha cedido Francia ante Alemania. La democracia, el espíritu cívico, el poderío nazi, etc. forman parte del repertorio de problemas a los que se aproxima el autor durante estos años.

Pese a la ambigüedad de algunas de sus publicaciones a las que ya nos hemos referido (seguramente todas con relación a sus investigaciones sobre el «poder»), en estos textos Caillois se muestra contrariado por la situación de su país, y sus observaciones sobre el régimen que se impone merecen nuestro interés. Sus interpretaciones no dejan de enfrentar el mundo de la realidad y aquel de la ideología, refugiada en el entusiasmo y en el exceso. Es un régimen que se erige sobre la

³ R. Caillois, «Devoirs et privilèges des écrivains français à l'étranger» (1941), en *Circonstanciellles*, p. 44.

⁴ R. Caillois, *Circonstanciellles*, p. 7.

descomposición de otro. La utopía y el idealismo de una doctrina que conduce al totalitarismo chocan con la realidad de las democracias que se muestran como viejas conocidas que han desencantado a los ciudadanos.

Para nuestro autor es un problema en el que ambas partes no se miden al mismo nivel. Las democracias existentes son la realidad, a la cual estamos habituados y cuya repetición y defectos desilusiona a quien vive inmerso en ellas; los regímenes totalitarios, en cambio, (a)parecen magníficos en su representación. Se dejan conocer poco, y es en esa distancia donde fascinan. «Seducen tanto cuanto menos se les conoce»⁵.

Estos regímenes son tan ilusorios como aparentes y ficticios. Se mueven en planos ontológicos distintos, injustamente comparados. Uno ocupa un plano de realidad, el otro una idea que se mueve en la abstracción. Democracia y dictadura deben ser medidas en los mismos planos teórico o práctico, porque es de esta forma donde podremos medirlos de igual a igual, y advertir los riesgos y peligros que encierra el totalitarismo.

Caillois es partidario de un régimen que comprenda que, efectivamente, los hombres nacen iguales en sus derechos, pero que esta situación no permanece. Las capacidades de cada uno y las circunstancias que nos acompañan tienen como resultado una posible privación de esos derechos. Se debe procurar a todos las mismas, pero no se pueden obviar de manera forzada (y queriendo favorecer a determinadas razas) las diferencias que son propias de la naturaleza humana. Esto debe partir de la democracia, porque un régimen totalitario únicamente se ocupará de sus posibilidades de expansión y lo sacrificará todo a tal objetivo, lo que le obligará a tener un gran soporte vigilante y combativo que le ayude a permanecer y crecer cada vez más en su empresa.

Por otra parte, Caillois cree que la situación que ha llevado a Francia al armisticio es una falta de espíritu cívico en sus compatriotas. El Estado ha resultado ser algo lejano del que tenemos una imagen, una apariencia algo engañosa. Lo que

⁵ R. Caillois, «Défense de la République», en *Circonstanciellles*, p. 17.

vemos es el resultado de las tramas ocultas al ciudadano y de las que sospecha con frecuencia. Sin embargo, ese recelo es generado por una actitud vigilante ante los intereses individuales y no ante el bien común. Caillois afirma que no existía *lealtad* hacia el Estado. Seguramente hoy diríamos que los ciudadanos no estaban *comprometidos* con él. Pensamos que debemos participar de él para obtener algún beneficio, pero nos consideramos exentos de la tarea de sostenerlo y mantenerlo.

«Es necesario sancionar [a Francia] haber olvidado que el Cielo no ayuda a nadie que en principio no se ayuda a sí mismo y de no haber tenido esta fe que hace que un pueblo busque las pruebas del cielo en lugar de rehuirlas. Porque una nación indiferente y templada no puede resistir ninguna crisis. Todo se desploma de repente y el desastre hace evaluar demasiado tarde hasta qué punto era peligroso no preocuparse del bien público»⁶.

No es de extrañar que Caillois lo vea desde esta perspectiva. Para él, todo lo que ocurre en torno a Hitler se mantiene bajo el concepto de lealtad. Porque es en este término donde se sostiene la posibilidad de que Europa pueda estar unida. Los valores que propugna el nazismo necesitan, antes que cualquier otra cosa, de una legión de fieles seguidores que no los traicionen nunca, porque esto supondría traicionar a la figura del *Führer*. Lo único que espera nuestro autor es que esa unión de Europa se vuelva contra él mismo gracias a una fidelidad voluntaria y amparada en el objetivo común de luchar contra esos valores sostenidos en la apariencia y el brillo del oropel.

2. 1. La *atmósfera* de libertad

De entre todos los valores que trata de defender Caillois, destaca el de la libertad. En primer lugar porque, como veíamos unas líneas más arriba, pretende ser fundamento imprescindible de su revista. En segundo lugar porque en un conflicto como el de la Segunda Guerra Mundial es evidente que la libertad fue uno de los

⁶ R. Caillois, «Le manque d'esprit civique cause de al défaite», en *Circonstanciellles*, p. 33.

derechos absolutamente vulnerados. Es un problema al que nuestro autor no podía permanecer ajeno y que se vuelve recurrente en sus publicaciones de esta época.

En un escrito de gran sencillez, *L'habitude de la liberté* (1946), Caillois nos hará ver a través de una historia cotidiana que la libertad, tal y como la entendemos, puede interpretarse de dos formas: una que se sostiene sobre un régimen político y otra que constituye un tipo de «atmósfera», que se siente en la población⁷. La una necesita y se alimenta de la otra. Es necesario que el ciudadano se sienta libre incluso en los pequeños actos que en muchas ocasiones no respeta. Caillois advierte que ejercer la libertad individual no debe conducirnos al libertinaje, pero entiende que los pequeños malos hábitos que en ocasiones son mirados con cierta tolerancia son la prueba de que el hombre de a pie se siente libre precisamente por eso, porque son *hábitos* de su libertad (aunque éstos sean, obviamente, incorrectos). Se trata de la libertad de las costumbres, que habrá de ir unida a aquella sostenida por las instituciones.

¿Por qué se establece esta diferencia? ¿En qué está pensando Caillois cuando hace tal distinción tolerando las pequeñas faltas que todos cometemos? Porque también en este sentido hay que establecer un orden y una jerarquía. No porque haya libertades más o menos importantes que otras, sino porque *«no todo es digno de la misma obediencia»*.

Podemos entender que es una forma de insistir en el hecho de que el poder alemán se define, por encima del lugar que ocupan los que lo ostentan, o por su inteligencia —que Caillois califica continuamente de mediocre—, o por los valores que defienden, por el sometimiento y la obediencia de aquellos que lo apoyan.

⁷ Caillois se refiere a una anécdota que le cuenta una amiga suya. Viajaba de Buenos Aires a Mar del Plata en el autobús y observó una pancarta en la que se leía que estaba prohibido fumar. Sin embargo un viajero comenzó a fumar y muchos otros le siguieron. Cuando llegaron al final del trayecto, su amiga, tras muchas horas de viaje, se dirigió a la oficina de reclamaciones para poner una queja. Ella insiste una y otra vez a la persona que allí encuentra que es contradictorio que exista el cartel y que al mismo tiempo los viajeros fumen sin ser amonestados. La persona que la atendía respondió: «Señora, nosotros colocamos el cartel, porque es necesario obedecer a las leyes, que nos ordenan hacerlo. Es simple, y le confieso que esta pancarta no molesta a nadie. Usted es la primera en quejarse». Véase R. Caillois, «L'Habitude de la liberté», en *Circonstanciellés*, p. 72.

Esa especie de desobediencias insignificantes en la que en ocasiones incurrimos, aunque sólo sea por el transcurrir de la vida cotidiana, son la esperanza y la garantía de Caillois. Esto le indica, a fin de cuentas, que la autoridad puede ser cuestionada y que únicamente la exaltación, la imposición y la fuerza pueden hacer ver sus órdenes como inevitables. Por eso hace falta un clima de libertad que vaya más allá del que las propias instituciones prometen, para poder desarrollar la capacidad de cuestionar a cualquier organización o persona que ocupe el dominio bajo una imposición que se pretende sin fisuras.

3. Sus años en la UNESCO: la fundación de *Diògene*

Si *Lettres françaises* puede ser considerado como uno de los mayores logros intelectuales de Caillois, la fundación de *Diògene* no lo fue menos. El nacimiento de esta revista debe comprenderse dentro de los intereses de la UNESCO y del ingreso de Caillois en ella en 1948. Obtener el puesto de funcionario permitió a Caillois emprender proyectos editoriales que de otra manera no hubiese podido realizar⁸.

Como funcionario miembro del «Bureau des idées» de la joven organización, contaba con recursos suficientes destinados a promover la paz y la cultura mediante la educación alrededor del mundo. Diógenes no nació como un proyecto aislado de la UNESCO, sino que debía acordar sus contenidos con el «Conseil International de la philosophie et des sciences humaines (CIPSH)», organización también dependiente de la UNESCO. El objetivo debía ser realizar una revista internacional de las ciencias del hombre:

⁸ Recordemos que pese a que su vida intelectual se encuentra siempre ligada al mundo de las revistas especializadas, no consigue llevar a cabo (seguramente también por la dispersión y la juventud de Caillois) muchos de los proyectos editoriales que desea realizar. Por ejemplo, *Contre-Ataque* queda en manos de André Breton y Georges Bataille; *Panique*, que intenta fundar con André Chastel no llega a fraguar; *Inquisitions* tuvo un único ejemplar en junio de 1936; durante la guerra, *Lettres françaises* será su tarea editorial, esta sí con más éxito, además de sus colaboraciones con *La France Libre* y, en la misma época, *Confluences* y *Licorne*. Véase A. Pajon, «À la recherche d'une revue: Caillois et "Diògene"», en *Diògene* (oct. 1, 1992), pp. 115-144.

«Los fundadores de la UNESCO partían de un presupuesto: todas las culturas del planeta son igualmente dignas de interés, ellas testimonian la grandeza del espíritu humano. Una vez que todos los hombres estén convencidos de que ellos participan en una misma búsqueda, con resultados ciertamente variables pero igualmente loables, dejen de mirarse como enemigos potenciales. Conocer al otro, sus tradiciones, sus modos de pensamiento, trabajar con él por la paz, el progreso, la verdad, tales eran los fundamentos del discurso de la UNESCO»⁹.

El carácter multidisciplinar de la revista y su capacidad de abarcar al hombre en sus múltiples facetas y senos culturales debió ser para Caillois un atractivo más que suficiente como para desear formar parte de tal proyecto. De este modo, Caillois fue trasladado de su puesto en la Secretaría general, al CIPSH, donde tendría como colaborador a Jean d'Ormesson. Caillois disponía de absoluta libertad para preparar los contenidos de la revista, pero la UNESCO imponía unas condiciones que pueden resumirse en tres premisas: 1. Los asuntos que en ella se tratasen debían atender a la diversidad cultural. 2. Se debían evitar textos polémicos, sobre todo referentes a asuntos políticos. 3. La revista debía ser accesible a todo tipo de hombres, manteniendo la mayor claridad y un lenguaje adecuado, pero alejándose de caminos que confundiesen la erudición con la pedantería.

Como sociólogo, Caillois se había interesado por numerosas civilizaciones. Sus numerosos viajes, más aún los realizados por América, le habían concedido la oportunidad de conocer culturas de gran riqueza y diversidad. Todo ello hizo que Caillois respetase estas directrices sin gran dificultad, haciendo además que a lo largo de los años se uniesen a la revista colaboradores de renombre (siempre respetando el criterio de la accesibilidad en formas y contenidos) que, por aquel entonces, eran jóvenes investigadores: Karl Jaspers, Mircea Eliade, Claude Lévi-Strauss, André Chastel, etc.

A la pluralidad cultural de la revista se le une otro elemento al que se apela de forma reiterada en esos años: el humanismo. Después de la Guerra, el humanismo

⁹ *Ibid.*, p. 117.

parece la única forma de seguir avanzando y luchando contra la barbarie. Con Sartre a la cabeza, ésta parece ser la nueva consigna intelectual que nos permita alejarnos de los horrores vividos. Caillois se adhiere a este humanismo de un modo muy particular. Para nuestro autor, la actitud humanista implica la posibilidad de una apertura entre las diferentes culturas, pero también entre las diferentes ciencias que las estudian. Por este motivo, podrá poner en práctica las que han sido sus tendencias intelectuales a lo largo de su trayectoria: la búsqueda de analogías, los nexos entre diferentes culturas, el deseo de presentar un mundo en sus diferentes facetas para hacer ver que no deja de ser el mismo... Caillois participa del espíritu renacentista, al que todo le interesa porque lo concibe como parte integrante de sí mismo y de todo lo que nos rodea. Entre esas preferencias se incluye también el mundo mineral, sobre el que nos detendremos a continuación.

3. 1. Encuentros y desencuentros con Claude Lévi-Strauss

En 1952, a petición de la UNESCO, Claude Lévi-Strauss publica su libro *Race e Histoire*. En esta obra realizaba una serie de afirmaciones referidas a la universalidad de las razas que pronto le valieron críticas que contribuyeron a asociar su nombre al del relativismo cultural. Aunque el autor matizó en reediciones posteriores sus declaraciones, nunca modificó por completo su argumento, aunque sí templó su discurso al ponerse de manifiesto las complejidades que el relativismo implica. Roger Caillois detectó esta idea rápidamente en Lévi-Strauss¹⁰. Recordemos su desconfianza ante las teorías infalibles. Desde esta crítica, en 1954 y 1955 Caillois escribe dos artículos publicados en *Nouvelle nouvelle Revue Française* titulados «Illusions à rebours», donde expone su crítica y lo acusa de razonar como un sofista y de perjudicar a la ciencia a la que pretende favorecer. Además (y esto es aún más

¹⁰ Sirva de ejemplo la siguiente afirmación: «[Aquí] las dificultades comienzan, porque debemos darnos cuenta de que las culturas humanas no se diferencian entre ellas de la misma manera ni sobre el mismo plano. Estamos desde el principio en presencia de sociedades juxtapuestas en el espacio, las unas próximas, las otras lejanas, pero en definitiva, contemporáneas». C. Lévi-Strauss, *Race et Histoire* (1952), p. 13.

sorprendente viniendo de Caillois) le atribuye amistades que seguían la corriente surrealista, donde se incluía un rechazo notorio hacia la civilización occidental y el cristianismo¹¹. Para Caillois, estos etnólogos rechazan la civilización a la que pertenecen buscando la pureza de otras civilizaciones que suelen estar en las antípodas de aquella en la que habitamos. Aunque la mayoría de los etnólogos rechazaban la acusación de etnocentrismo, continuaban aplicándolo en la forma de la condescendencia o la complacencia hacia esas otras culturas que analizaban. Por su parte, Lévi-Strauss responderá a estas críticas haciéndole ver a Caillois las contradicciones de sus teorías y acusándole de sus investigaciones dispersas, además de actuar de mala fe o incluso de ser un ignorante¹².

Años después, Caillois escribe un relato con el nombre de *Ponce Pilate* (1961). Esta obra nos cuenta lo que hubiese ocurrido si el cristianismo no hubiese existido tal y como lo conocemos. Con otras palabras, si Pilatos hubiese tomado otra decisión sobre la vida de Jesús, ¿qué habría ocurrido? La trama discurre durante la noche previa a la decisión de Pilatos y el diálogo que mantiene con un personaje llamado Mardouk, un sabio amigo al que poder plantearle la complejidad de la situación. Cuando Caillois los presenta y habla de la amistad surgida entre ambos, lo hace en los siguientes términos:

«Una viva simpatía había nacido entre ellos, sin duda de su escepticismo común y, sin embargo, bastante diferente. Pilatos consideraba las religiones como tantas supersticiones insensatas y carentes de interés. Mardouk no tenía interés sino por ellas, creía que informaban mejor sobre la naturaleza humana que los otros datos, y sobre todo más que las abstracciones de la filosofía. Sin compartir esta actitud,

¹¹ Podríamos pensar que, junto a las acusaciones intelectuales, se escondían otras de tipo personal quizá por el éxito alcanzado por Lévi-Strauss con su obra o por su carrera académica. Lévi-Strauss no tuvo una relación estrecha con el surrealismo, ni participó de la amistad y las reuniones del círculo de autores que protagonizaban el movimiento tal y como hizo Caillois. Es debido al exilio sufrido por muchos de ellos hacia el destino común que fue Estados Unidos, cuando conoce, años después, a algunos de esos autores, incluido el propio Breton. Véase R. Caillois, «Illusions à rebours» en *Nouvelle nouvelle revue française*, nº 24, janvier 1954.

¹² Véase M. Panoff, *Les frères ennemis, Roger Caillois et Claude Lévi-Strauss* (1993) y C. Lévi-Strauss et D. Eribon *De près et de loin* (2009).

Pilatos la apreciaba y, en todo caso, la encontraba apacible y de buena compañía, sobre todo comparada al pedantismo y a la estrechez de los doctores del Templo»¹³.

Autores como Michel Panoff reconocen en los dos interlocutores a Caillois (Pilatos) y a Lévi-Strauss (Mardouk). A lo largo de la conversación ambos exponen su visión de la realidad. Más allá de la ficción del relato, encontramos entre ambos un diálogo que pone de manifiesto que la controversia continuaba abierta. Sin embargo, pese a presentar opiniones divergentes, a la luz de los textos mencionados no podemos concluir que existiese una rivalidad absoluta entre ellos, más aún si tenemos en cuenta que fue Caillois la persona elegida (al parecer por el propio Lévi-Strauss) para dar el discurso de recepción en la Academia Francesa del antropólogo, en 1974. Aunque es algo extenso, merece la pena traer aquí las palabras de Caillois en las que se refiere a la polémica entablada entre ellos:

«En 1952 escribí a petición de la UNESCO, y muy rápidamente tal vez, un opúsculo, *Race et Histoire*, donde se adelantaba a afirmar la equivalencia de las culturas, las tesis que llegaron a ser familiares y que conducen a las tradiciones y disciplinas que usted ha constituido. Tal ensayo provocó entre nosotros una querella, de la cual reconozco haber tomado la iniciativa. Rendía homenaje a la precisión de cada uno de sus argumentos, pero confesaba que ellos me parecían apenas compatibles entre sí, de tal manera que su razonamiento lo llegó a padecer. Usted me respondió en un tono excesivo, con vehemencia y usando procedimientos polémicos tan poco habituales en las controversias de las ideas que en esa época quedé estupefacto.

La disputa hoy día ha prescrito de los dos lados, he sido un defensor ardiente de su entrada en nuestra Academia y usted me ha pedido que le reciba hoy. Por tal hecho, me he guardado de releer su texto y el mío. Incluso no habría evocado esta rencilla de no ser porque era de notoriedad pública, y, si bien los escritos por

¹³ R. Caillois, «Ponce Pilate» (1961), en *Oeuvres*, p. 412.

naturaleza permanecen, más valía declarar el asunto desde hace mucho tiempo enterrado. He aquí que está hecho»¹⁴.

Podemos percibir con claridad que Caillois (no sin cierta ironía) pretendía dar el caso por cerrado. Pese a que las acusaciones de Caillois debieron causar bastante daño intelectual a Lévi-Strauss, nunca empañaron la indiscutible trayectoria de este último autor. En los textos posteriores que se conservan de ambos no hay rastro alguno de la vieja disputa. Seguramente el cambio de intereses en los estudios de Caillois y su deriva hacia una visión más sosegada de la realidad también influyese en ello. Como prueba podemos atender a una breve carta de agradecimiento escrita por Lévi-Strauss a Caillois en la que, además de mostrarse bastante afectuoso, se expresa del siguiente modo sobre el envío de alguna obra de Caillois. Por la fecha, 1975, y el contenido debe tratarse de *Pierres réfléchies*:

«Porque eso que hay de admirable en su último libro es que reflexionando sobre las piedras, no las piensa —esto no avanzaría apenas. Usted hace mucho mejor y logra eso que todo escritor busca, cual sea su materia y a la cual se aplique: definir lo indescriptible. Y usted dilucida sus piedras como textos.

Mi mujer y yo hemos sentido gran alegría al leerlo, y ambos agradecemos vuestro envío. Os ruego presente mis respetos a la Señora Caillois, y créame, querido Caillois, cordialmente suyo»¹⁵.

Como vemos, el trato por parte de Lévi-Strauss es cordial. Nada parece quedar de la vieja polémica y los dos autores se encaminan al final de sus vidas (mucho más cercano entonces el de Caillois que el del antropólogo) dejando este asunto como casi anecdótico y pasando a nuevos problemas que, en el caso de nuestro autor, concentrarán su atención en el mundo de los minerales. Pero antes nos detendremos

¹⁴ Respuesta de R. Caillois al discurso de C. Lévi-Strauss. Pronunciado en sesión pública el jueves 27 de junio de 1974. <http://www.academie-francaise.fr/reponse-au-discours-de-reception-de-claude-levi-strauss>.

¹⁵ AA.VV, *op. cit.*, en Roger Caillois, *cahiers pour un temps*, p. 239.

brevemente en otra de las obras que puede ser considerada como excepcional en la creación de Caillois.

3. 2. La obra incuestionable de Saint-John Perse

Caillois publica *Poética de Saint John Perse* en 1954. Pese a que el autor conoce a este autor a través de sus amistades surrealistas (concretamente por Gilbert-Lecomte), nunca dejará de sentir admiración por su obra. Para Caillois la obra de Saint-John Perse tiene una enorme relevancia porque puede considerarse el equivalente a Dmitri Mendeleiev en las letras. Saint-John Perse construyó con sus poemas las tablas de las sensaciones, logrando una exacta correspondencia entre la imagen que quiere expresar y aquello que hace sentir. Todas esas sensaciones están emparentadas y son cómplices, comprendiendo cualquier cultura y cualquier época¹⁶. Al comienzo de su obra, reflexionando sobre su lenguaje, llega a afirmar que parece que el poeta «hubiera creado una lengua reservada a la poesía». Pero, sin duda, donde podemos encontrar una de las afirmaciones más reveladoras del pensamiento de Caillois y que expresa hasta qué punto Alexis Leger era de su gusto, es aquella en la que al hablar de la precisión de sus palabras escribe:

«Tales palabras enriquecen el universo personal del lector. Contribuyen a hacer que coincidan el mundo y el diccionario. Son todas palabras de oficio y de conocimiento, precisiones necesarias de hombres consagrados a acciones delicadas o a investigaciones minuciosas. Tales expertos están obligados a distinguir y nombrar toda clase de cosas que escapan al profano y al indiferente. Para estos últimos, la realidad de esos objetos y formas es como nula: es necesario que el poeta se las señale y les revele el nombre. Estos datos imprevistos no adquieren lugar en la conciencia sino en el momento en que sílabas nuevas los aíslan, los iluminan y los nombran. Vemos aquí la memoria en posesión de signos inéditos que le permiten

¹⁶ Véase la entrevista de J. P. Enthoven y H. Bianciotti, *Los últimos enigmas de Roger Caillois*. Recordemos además la dedicatoria de Caillois a ambos autores, esto es, S.-J. Perse y Mendeleiev, en su libro *Approches de la poésie* a la que nos referíamos hace algunas páginas.

identificar en el mundo más detalles y que lo hacen, por así decirlo, innumerable, poblándolo de maravillas desconocidas y tentadoras»¹⁷.

Que alguien receloso del lenguaje, como lo era Caillois, afirmase de un escritor, en este caso un poeta, que logra que coincidan el mundo y el diccionario, supone encontrar a un autor que cumple con la totalidad de sus expectativas. No hay sospecha alguna de duplicidad innecesaria de la realidad por parte de Saint-John Perse. Su precisión y su meticulosidad en el uso del lenguaje es tal que Caillois se rinde ante su obra. El uso del epíteto, de la sintaxis, del adverbio, las preposiciones, el artículo, etc., forman parte de la minuciosidad con la que nuestro autor analiza la obra del poeta. El mismo rigor que Caillois aprecia en sus versos es el que le permite desmembrar las posibilidades que cada uno de éstos le ofrecen en su composición. En concreto, recuerda su uso del punto, con el que Caillois entiende que Saint-John Perse puede disciplinar su estilo interior que no es otra cosa que expresión inmediata de su propio genio¹⁸.

Caillois trató en numerosas ocasiones publicar las obras de este poeta y dedicar números monográficos en alguna de las revistas en las que trabajaba, por ejemplo en *Lettres françaises*. Con este motivo intercambian una serie de cartas de las que se desprende que también Saint-John Perse sentía admiración por la escritura de Caillois. Se lo hacía saber en los siguientes términos:

«Gracias sobre todo por el placer que [he encontrado al leer] su *Patagonia*, en una edición digna de esta obra. Usted sabe lo que pienso de la maestría de su lenguaje: de su pureza, de su propiedad y de su tacto, tanto como de su sensibilidad y de su fidelidad etimológica. Es extraño, en nuestra época, que una escritura pueda valer todavía bastante, en sí misma, para ser seguida con la punta de los dedos, como la escritura Braille»¹⁹.

¹⁷ R. Caillois, *Poética de Saint-John Perse* (1954), p. 20

¹⁸ *Ibid.*, p. 40.

¹⁹ VV. AA., *op. cit.*, en Roger Caillois, *cahiers pour un temps*, p. 219

Como puede observarse, existe una admiración mutua basada en la exactitud y en la precisión de las palabras que expresan el mundo. Lo sorprendente de esta relación es que Caillois, que habitualmente hace uso de una mirada bastante crítica de los escritores, no hace objeción alguna a Saint-John Perse. Nuestro autor, que sospechaba con frecuencia de las teorías que lo explican todo, no sospecha del autor que es capaz de expresar con absoluta precisión lo que nos rodea. Podemos pensar que, sencillamente, Caillois admiraba a Saint-John Perse o, incluso, que lo idolatraba, y esto le impedía ver las contradicciones que se encontraban en el propio pensamiento de Caillois frente a la obra de Alexis Leger. Es cierto que el autor de *Anábasis* responde a las exigencias y al rigor que Caillois depositaba en la poesía, pero es difícilmente concebible que se pueda encontrar a un escritor cuya obra mantenga la misma calidad y efectividad durante toda su trayectoria.

Otra posible crítica que Caillois parece omitir cuando se trata de Saint-John Perse es la reivindicación de claridad en su expresión. Recordemos el modo en el que acusaba a los poetas de oscurecer el lenguaje innecesariamente. Cabe entonces preguntarse si la obra de este poeta es de tal nitidez, o si por el contrario existe en ella un cierto hermetismo que hace que sus textos sean accesibles únicamente a los más eruditos²⁰. Caillois obvia cualquiera de estas críticas.

Si atendemos a su discurso de recepción del Premio Nobel en 1960, no es de extrañar que Caillois se sintiese fascinado por Leger. Caillois podría haber suscrito cada una de sus palabras al reivindicar que el discurso poético es tan legítimo como el lógico; que cualquier creación del hombre es, antes que nada, una creación poética; o que la poesía es un modo de vida integral²¹.

²⁰ Algunas de esas críticas fueron lanzadas por Maurice Saillet en 1952 en su obra *Saint-John Perse, poète de la gloire*, cuando lo acusa de cierta arbitrariedad en el uso de algunas adopciones léxicas. Véase M. Landi, «Les impostures des poètes», en A. M. Lasserra, *Roger Caillois, fragments, fractures, réfractions d'une oeuvre*, pp. 167-168.

²¹ Véase S.-J. Perse, Discurso de recepción del premio Nobel. Estocolmo, 10 de diciembre de 1960. http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1960/perse-speech-fr.html

En su última entrevista concedida, en noviembre de 1978, Caillois afirma que para él la poesía debe ser considerada como una «calma del alma». Lejos del éxtasis y de la exaltación de sentimientos, lo que nuestro autor espera encontrar son palabras que por su claridad, por su rigor y por la capacidad del poeta para presentar la imagen que quiere transmitir, lo conduzcan a un estado de serenidad y calma. Por este motivo, la totalidad de imágenes poéticas (el mar, el viento, la naturaleza, etc.) que abarca Saint-John Perse es tan próxima a Caillois. Se podría afirmar que el universo que imaginan los dos autores es el mismo: sin duplicidades, con precisiones, donde todo, sean sentimientos o materia, refiere a lo que las palabras prometen designar.

4. Piedras

La última parte de la vida intelectual de Caillois se vuelve especialmente poética. Cada vez menos argumentativo y más literario, sus estudios sobre las piedras podrían constituir una especie de conclusión de sus búsquedas e intereses. Son testigo desde el inicio de los tiempos y lo serán en su conclusión. En el prefacio de *Babel* (1948), Caillois hace una reflexión que podría pasar casi inadvertida, pero resulta bastante interesante para el capítulo que nos ocupa.

«Me encuentro en el lado opuesto a mi punto de partida. La presente edición de *Babel*, especialmente aumentada por *Vocabulario estético*, no tiene por objeto sino marcar la intransigencia de mi primera actitud. Aquella que testimonia una adhesión exclusiva, celosa, a la aventura humana. Esta es la fe que he perdido. De ahí el culto emocionado que llevo a las piedras, las cuales precisamente no son susceptibles de emoción»²².

Con estas líneas parece que asistimos casi a una resignación. Se produce un giro en la obra de Caillois, en el que confiesa un abandono por los asuntos eminentemente humanos, para dirigir su mirada hacia un motivo tan inerte como es el

²² R. Caillois, *Babel* (1948), p. 14.

de las piedras. Cuando Caillois piensa en las piedras no lo hace como esos objetos en los que nosotros mismos pensamos al nombrarlos. Él está pensando en esas piedras que escapan a nuestra realidad más presente y cotidiana pero que, sin embargo, siempre han estado ahí. Imaginamos esas rocas olvidadas en grutas profundas o en abismos marinos.

«Hablo de las piedras más longevas que la vida y que permanecen después de ella sobre los planetas apagadas, cuando tuvieron la fortuna de eclosionar. Hablo de las piedras que incluso no esperan la muerte y que sólo tienen que deslizarse sobre su superficie en la arena, la lluvia o la resaca, la tempestad, el tiempo»²³.

Una de las primeras características que podemos encontrar al acercarnos al estudio de Caillois sobre las piedras es que, pese a que éste hace una presentación de ellas como objetos absolutamente inertes e imperecederos (lo cual da prueba de su atemporalidad y permanencia), nuestro autor les da un tratamiento en el que parece querer *humanizarlas*. Sus textos sobre las piedras, más poéticos que científicos, otorgan características humanas a estos objetos: piedras que vuelan, que conciben descendencia, que son carnívoras, etc. Nos encontramos ante un repertorio de minerales de los cuales se enumeran sus particularidades propias y a los que, además, se les añaden otros atributos que en forma de metáfora conceden a algo tan inorgánico como las piedras cierta sensibilidad, cierta vida.

Por otra parte, como hemos visto en sus propias palabras, Caillois trata de hacernos ver ese aspecto solemne y rotundo que encontramos en los minerales. La capacidad para ser eternos que en ellos se contiene, su continuidad y duración, hace que puedan erigirse como referencias mitológicas, como formas de las que se sirve la divinidad y el imaginario que las compone. Pensemos sin ir más lejos en las numerosas leyendas sobre las piedras y sus propiedades curativas.

Así, encontramos que estos objetos son yermos e insensibles, pero podríamos pensar que, precisamente por ello, les dirige Caillois su mirada, porque descubre que

²³ R. Caillois, «Pierres», en *Oeuvres*, p. 1038.

existe la posibilidad de *commoverlos*. Se trata de un esfuerzo que habrá de realizar el clima, el tiempo, los fenómenos de la naturaleza... No podemos concretar cuál será el detonante, pero logrará un efecto semejante al que ocurre en el ser humano cuando algo nos perturba, nos emociona o nos estremece. Caillois lo clarifica así:

«Estas palabras no deben engañar. Los minerales, naturalmente, no tienen ni independencia ni sensibilidad. Es precisamente por eso por lo que es necesario mucho para emocionarlos: temperaturas de soplete y de arco eléctrico, violencias de seísmos, espasmos de volcanes. Sin contar el tiempo vertiginoso»²⁴.

Lo que intenta Caillois es *commover* a través de lo más inerte. Pensar en la capacidad de las piedras de retorcerse, de volar, de generar o de elevarse, y aún así recordar que carecen de vida, y que pueden ser sensibles gracias a las palabras, a nuestras miradas y, a fin de cuentas, a nuestra propia experiencia.

El movimiento puede ser la máxima expresión de lo que tratamos de hacer ver, ya que será mediante nuestra propia impresión como las piedras pueden (con)movernos a nosotros y al propio universo en el que se integran. Se trata de ir más allá de lo que *a priori* nos ofrecen, al tiempo que nosotros les brindamos la oportunidad de una narración propia de una ontología de la sensibilidad, de la que ellas pueden, entonces, participar. Es un modo de transgredirlas en su propia sustancia.

«He dejado poco a poco de considerar al hombre como exterior a la naturaleza o como su finalidad. No hace falta decir que, de la naturaleza, no excluyo, al contrario, el mineral del cual el hombre parece la prolongación extrema y de la cual él continua en las antípodas del universo por otros medios los pasos oscuros. Mi predilección por la estabilidad y la serenidad de las piedras, que contradice seguramente mis primeras

²⁴ *Ibid.*, 1045.

elecciones, exalta al mismo tiempo una “poética” naciente que surge de la agitación de ideas o palabras»²⁵.

Frente al tumulto de la realidad, Caillois encuentra en el sosiego de las piedras una poética de la serenidad.

4. 1. Las piedras y el orden

Tampoco las piedras escapan al orden del que Caillois entiende que prácticamente todo participa. El modo en el que éstas se encuentran en la naturaleza revela que el azar al que parecen estar sometidas responde a unas leyes, si no determinadas sí deterministas, cuya consecuencia y resultado es el de las formaciones que encontramos.

Los propios artistas se sirven de la belleza original que existe en ese orden y que de un modo accidental han encontrado. En esa coincidencia, al igual que ocurría con los encuentros surrealistas, hacemos pasar por necesario lo que inicialmente parece haber sido fruto de la casualidad, tomada desde dos puntos de vista: el primero, el que se refiere a la relación entre el artista y el objeto; el segundo, el que la propia naturaleza muestra como la combinación aparentemente necesaria que utiliza para establecer su propia disposición.

Caillois vuelve a insistir en la idea de que esos encuentros tienen la forma de un *reconocimiento* entre el hombre y la naturaleza, entre el hombre y la piedra, y que es de ese nuevo encuentro del que se sirve el artista. Podríamos pensar que no estamos ante el final de la obra, estamos ante el instante en el que se inicia, esto es, cuando aquello que tiene frente a sí es reconocido por el autor en su posibilidad de ser obra y de la cual él extraerá el resultado.

«Con frecuencia, pintores y escultores extraen de la naturaleza más que la materia primera y el modelo de sus obras. Incluso se unen a aquellos elementos que la

²⁵ R. Caillois, *op. cit.*, p. 15.

naturaleza les propone, o componen, con o sin retoques, su botín de obras originales, que tienen que *reconocer* en el sentido fuerte y jurídico del término. Al azar de un paseo, ellos recogen restos seductores y fragmentos inesperados. Se trata de encuentros fortuitos: de gangas. Por el contrario, no parece que los artistas emprendan voluntariamente una prospección metódica, o al menos dirigida, de los grandes logros de la naturaleza. Por otro lado, buscan la sorpresa mucho más que la belleza, lo amorfo o lo deforme más que la forma acabada —en la que permanecería su aportación principal, su privilegio»²⁶.

Como vemos, la reflexión sobre el orden vuelve a atravesar el pensamiento de Caillois. Al igual que ocurría cuando analizábamos el modo en el que se encontraba la belleza en la naturaleza, no se trata de localizar una forma acabada, perfecta, sino que el desconcierto que habitualmente la gobierna puede producir en nosotros un efecto de fascinación que nos haga recurrir a ella para obtener la emoción correspondiente.

Teniendo esta idea como fondo, el autor de *Bellone ou la pente de la guerre* nos indica que, en el caso de los minerales, ese orden, al tiempo que ese desconcierto, se producen de una manera muy concreta. Encontramos que el resultado que observemos dependerá de que hayan sido tratadas por una *fuerza de desgaste*, una *fuerza de ruptura* o por el *nacimiento de un orden*. En el primer caso, nos encontraremos ante formas tratadas más suavemente, donde la erosión se ha producido de una manera más tenue, mientras que en la segunda abarca aquellas otras donde el efecto es más rudo, más desgarrador. Finalmente, las terceras parecen responder a un orden concreto del que podemos intuir un código, tan universal como secreto, existente en la naturaleza y cuyo desciframiento no tenemos por qué descartar.

Se trata de las consecuencias provocadas por el ejercicio de fuerzas que oscilan entre la distorsión causada lentamente a lo largo del tiempo de forma casi imperceptible, y aquellas otras cuyos efectos son más abruptos, haciéndonos intuir

²⁶ R. Caillois, *op. cit.*, en *Oeuvres*, p. 1044.

una violencia en su generación propia de quien se ha visto sometido a una mayor dureza para llegar a ser lo que es.

Asistimos a una lucha de contrarios, de la que resultan la naturaleza en general y los minerales en particular. Proviene de un caos y una tensión que parece haber obedecido a un orden. Se muestran entonces como portadoras de una totalidad armónica que resulta de estas fuerzas enfrentadas. Vuelve a tener lugar un *juego* entre impulsos enfrentados —el de usura y el de ruptura— que nos promete un orden en el que ambos podrán tener lugar en la proporción adecuada, de tal manera que así lo percibimos en determinadas estructuras naturales. En palabras del propio Caillois:

«Estas formas son anteriores a la historia, de dominio inmemorial. En tales estructuras, moldeadas con los tratamientos más rudos y ennoblecidas por ellos, la ley del equilibrio las lleva hasta el fin. Debía ser así, inevitablemente. Al comienzo, el caos más ardiente, el equilibrio que iba a lograr tanta delicadeza milagrosa fue sin duda el juego de las compensaciones todavía inestables y groseras el que, lentamente, ponía fin a los sobresaltos de un astro fijándose. Tal vez no haya otros modelos más seguros de la belleza profunda que las formas emergentes de las grandes acrimonias»²⁷.

Podemos tener la sensación de que Caillois nos acerca hasta aquella idea de la que se desprende que de las grandes tragedias pueden obtenerse desenlaces tan duros como hermosos. Tampoco es esto lejano al concepto de lo sublime, que aprovecha las impresiones de mayor intensidad y más cercanas al límite para obtener sensaciones fuera de lo común. Las piedras gozan a los ojos de nuestro autor de esta capacidad para ser sublimes. El dominio del tiempo y la manera en la que se forjan son prueba

²⁷ R. Caillois, «Pierres», en *Oeuvres*, p. 1046. Aunque no nos detendremos en el repertorio de minerales que nombra el autor, sí que debemos mencionar al menos la manera en la que estos quedan recogidos como ejemplos de lo que acabamos de explicar. Por una parte, entiende que pueden ser considerados formas de usura o de desgaste determinadas concreciones de silicio o creaciones de dendritas. Por otro lado, el cobre puede ser un buen ejemplo de ruptura. Y, finalmente, encontramos órdenes establecidos en los círculos de las ágatas, en los ángulos de las piritas o en minerales de cristal como el cuarzo o el berilio.

de ello. Únicamente debemos observarlas con atención para comprender que es en ellas donde se encierra todo el universo.

4. 2. Lectura estética de las piedras

LAS PIEDRAS

Las piedras no ofenden; nada
codician. Tan sólo piden
amor a todos, y piden
amor aun a la Nada.
Y si algunas de ellas se
van cabizbajas, o van
avergonzadas, es que
algo de humano harán...

César Vallejo – 1918

Este poema de César Vallejo nos permite acercarnos de una manera casi premonitoria a la idea que años más tarde intentará dilucidar nuestro autor. La humanidad con la que habremos de dotar a las piedras, el deseo de éstas de ser apreciadas, o el modo en el que intervenimos en ellas a nuestro paso, podrían formar parte del imaginario al que Caillois alude cuando las convierte en su objeto de estudio.

Pero para poder comprender hasta qué punto las piedras se vuelven el refugio sereno de Caillois, habremos de acercarnos hasta la forma en la que se perfila su vida en esos años. De vuelta a Europa, la actividad intelectual y laboral de Caillois toma un ritmo más acelerado. Sus publicaciones, sus trabajos como editor y traductor, sus tareas en la UNESCO, lo llevan a viajar constantemente y a acumular numerosas actividades literarias que debe atender.

Si observamos su biografía con atención, no es un despropósito pensar que las piedras fueron para Caillois un refugio. Con ellas, pudo probar a reflexionar sobre la naturaleza, a elucubrar teorías sobre cómo contienen y son testigos del universo, y a acercarse a un tipo de escritura más poética que ensayística que había rechazado a lo largo de su vida.

Caillois había vuelto a casa, pero —nada extraño por otra parte— ya no podía reconocer en ella el lugar que dejó, ni el sitio que ocupaba. También él está prácticamente irreconocible. Cambiado por la edad y las circunstancias, su vuelta ha sido tan deseada como desconcertante. Pasados unos meses, incluso algún año, asentado ya en un puesto que le permitirá vivir sin tener que estar constantemente recurriendo a la búsqueda de proyectos, e inapetente del mundo heredado del surrealismo, vuelve su mirada a ese gabinete de curiosidades que podemos encontrar en el mundo de una manera casi infantil y que tanto le fascinaba. Pese a su rechazo del movimiento bretoniano, este gusto por el detalle, por el objeto extraño (incluso por enrarecerlo a la mirada) no deja de compartir ese ideario de lo absurdo.

«La “peripecia” surrealista ha sido por lo tanto tan determinante y traumatizante, reveladora de inclinaciones inconfesables asimiladas a debilidades: ¿gusto por el misterio y la creación poética? Esta fascinación culpable la busca coleccionando objetos o insectos. Satisface a la vez al esteta que se camufla en ellos, al racional a la búsqueda de coherencia y al aficionado a las sombras y vacilaciones. Es una constante en él esa necesidad de conservar y de acumular, de buscar y de observar “objetos-brujos”, objetos antídotos: una de las raras pasiones de este hombre que se querría frío, duro, insensible, un “punto de partida para una ensoñación”»²⁸.

Cuando Caillois regresó de su exilio fue cuando verdaderamente comenzó a pensar en los países de los que se alejaba. Cabría pensar que ese viaje de vuelta se tradujo con el tiempo en una mirada nostálgica que narraba los lugares inmensos y maravillosos que dejaba atrás. Aunque su *Patagonia* fue escrita en el año 1942, se

²⁸ O. Felgine, *op. cit.*, p. 311.

puede intuir el germen de esa nostalgia. En esta obra podemos percibir la enorme impresión que el continente americano causó en él. La visión de los amplios desiertos, la constatación de la vida convertida ya en un esqueleto consumido y abandonado, los rastros y señales tan crueles como evocadores, desconciertan a Caillois hasta el punto de rememorarlos como una imagen escandalosa de la propia devastación del mundo que conocemos. «Ella proclama con elocuencia una ley de destrucción universal y terrible»²⁹.

La aridez de determinados paisajes, al igual que la aridez que percibimos en las piedras, provocan en Caillois un efecto sobrecogedor. Es como si, frente a estas realidades y a la representación que él mismo hace de ellas, se sintiese invadido por el sentimiento de lo sublime. Tal vez por eso, al igual que ocurría con los colores de las alas de mariposas, el autor percibe en las piedras semejanzas equiparables a un cuadro. Más aún si tenemos en cuenta el tratamiento que determinadas culturas han hecho de ellas y de las propiedades que a éstas se le atribuyen. Y es que en su aproximación a este objeto, no puede dejar de reconocer las influencias que en él tiene no ya su estancia en América y esos paisajes a los que recurre de cuando en cuando, sino determinadas culturas, relatos y leyendas provenientes del continente asiático. La sensibilidad que despierta en él es la propia de los objetos de la estética. Hay autores que incluso creen que en este análisis sobre las piedras Caillois contrapone la pintura occidental y la pintura oriental. La relación establecida indica que en el primer caso el pintor trata de hacer que ésta y el cuadro se confundan, mientras que en el segundo el intento va dirigido a hacer del cuadro una piedra natural³⁰. El interés de Caillois por las piedras pasa por querer describirlas. Caillois descubre en ellas una obra de arte más excepcional que cualquier otra que pudiese encontrar convirtiéndolas en arquetipos en los que encontramos las normas de la belleza.

²⁹ R. Caillois, «Patagonie», en *Oeuvres*, p. 387.

³⁰ Véase S. Massonet, *op. cit.*, p. 266.

«En sus simetrías y sus curvas caprichosas, mis sueños destapan los arquetipos coherentes, de donde deriva no la belleza —que cada uno aprecia según la situación donde la historia lo ha situado—, sino las normas permanentes y la idea misma de belleza, es decir, la inexplicable e inútil añadidura a la complicación del mundo, que hacer compartir además las cosas entre bellas y feas»³¹.

Una vez más, será la imaginación la que venga a socorrer al pensamiento para abrir la posibilidad de hacer de las piedras mucho más de lo que son. Esa actitud reverencial que Caillois siente hacia estos objetos viene acompañada de la oportunidad de ser más de lo que son en la propia representación que el autor se hace de ellas.

«Trato a las piedras con deferencia, pero como minerales insensibles que son y permanecen. Tengo a las fábulas por fábulas, con la prudencia, la incertidumbre y la incredulidad que ellas ordenan.

Más de una vez, sin embargo, me ha ocurrido pensar que convenía también mirar las piedras como tipos de poemas y buscar por el contrario en las ficciones la perennidad de las piedras, su inquebrantable significado, es decir, intentar reunir por algún medio incluso controlado las partes separadas y contrastadas de nuestro indivisible universo»³².

Podemos afirmar desde la perspectiva de las palabras de Caillois que en las piedras encontramos la oportunidad de leer un poema. Un poema que será narrado desde nuestra propia aprehensión y donde la imaginación habrá de discurrir a su antojo, extrayendo de los contrastes que estos objetos ofrecen la posibilidad de una lectura conmovedora. En esa lectura, en la que ambas partes han de ser absolutamente necesarias, es donde reside la unión entre lo vivo y lo inerte. A través de ella y de manera irremediabilmente conjunta, dotaremos de vida a la piedra, haremos del objeto una descripción y no menos una narración, una historia. Las piedras, más allá

³¹ R. Caillois, *op. cit.*, p. 1076.

³² R. Caillois, «Récurrentes dérobées. Le champ des signes», en *Oeuvres*, p. 1129.

de su detalle geológico, son *con* quien las imagina y las cuenta. Esta explicación se encuentra respaldada por la de autores como Stéphane Massonet, estudioso de Caillois, que, en lo que podemos considerar como la misma línea interpretativa, afirma: «Si el poeta se siente devenir piedra, la misma piedra es metamorfoseada por esta contemplación, ya que ella oculta los simulacros del poema, del suelo, de lo fantástico o de la pintura que suscitan los puentes de lo imaginario. Esta dialéctica se juega en la reflexión contemplativa del mineral»³³.

No podemos eludir la intervención de la imaginación en todo ello, ni las formas de representación que ésta nos ofrece, esto es, la ficción, la fantasía, la fábula. Es este proceso el que permite a Caillois el pasar de un plano de representación a otro haciendo que, a su vez, todo forme parte de un mismo universo. Esto resulta aún más comprensible si tenemos en cuenta que soportes narrativos como el mito son fácilmente adaptables al contexto histórico, geográfico e ideológico, en el que éstos se desarrollen.

Además de esta posible interpretación estética y de esta forma de evasión que Caillois encuentra en las piedras, existe otra lectura digna de mención que sugiere nuevos caminos que ahora probamos a explorar.

4. 3. Otras interpretaciones de los minerales

En el capítulo que dedicábamos al tratamiento estético de algunos de los problemas que recorre Caillois, nos referimos a que las alas de mariposa le sugieren una posible relación con los cuadros de los pintores.

En *Le fleuve Alphée*, su autor nos vuelve a llevar hasta la imagen de las mariposas para entender cómo surge su interés por las piedras. Caillois encontró, en determinadas piedras, matices y colores que le recordaban hasta aquel tipo de tinte azul que se hallaba en algunas mariposas que se habían convertido en objeto de su estudio.

³³ S. Massonet, *op. cit.*, p. 272.



14. *Mariposa tropical Morpho y Labradorita*
Feria de los Minerales de Munich. 2010



15. *Ágata amarilla y Rothshildia aurota*
Feria de los Minerales de Munich. 2010



16. *Obsidiana nevada y mariposa Itzpapaloti*
Feria de los Minerales de Munich. 2010

La maravilla de los colores en ambos cuerpos causó en él una inevitable asociación que, él mismo así lo reconoce, pertenece al tipo de conocimientos tangenciales observados en sus ciencias diagonales. Con otras palabras, en ese color y esos matices, Caillois encontró la posibilidad de trazar un nuevo puente entre dos mundos, el que llevaba de las mariposas a las piedras, o, dicho de otra manera, del animal al mineral.

«He aquí una piedra gris se ilumina de enseguida del mismo esplendor. Yo creía descubrir en el fenómeno un ejemplo impactante para un nuevo tipo de ciencias con las que soñaba entonces y que yo designaba bajo el nombre de *diagonales*»³⁴.

Continuando con el empeño de establecer relaciones, tampoco escapó a Caillois la observación de que los minerales ofrecían en su interior surcos y diseños comparables a los existentes en cualquier lienzo. Tenemos así un camino que puede recorrerse entre el mundo de los insectos, de los minerales y el de los hombres. Estas relaciones, tal y como indicábamos en otros parágrafos, se establecen prioritariamente sobre la imaginación, y son posibles, sobre todo, desde una perspectiva estética en la que pueden intervenir elementos que no sean estrictamente racionales y que permitan la libre participación de otras facultades. Sin embargo, Caillois entiende que esto supone reducir su propósito porque es también restringir un ámbito de interpretaciones que él considera mucho más amplio.

Teniendo en cuenta ese deseo de abarcar un ámbito de apreciación mayor, podemos acercarnos hasta un análisis de las piedras desde otra perspectiva. Encontramos que en numerosas ocasiones Caillois nos recuerda que la rotundidad y la permanencia de las piedras contrasta con los otros seres que habitan la tierra. Entre esos seres, nosotros no podemos igualarnos a ellas. Siendo algo tan opuesto y tan minúsculo desde nuestro punto de vista, no dejan de ser testigo de su propia estabilidad y continuidad, lo que nos recuerda, en contrapartida, nuestra fragilidad y

³⁴ R. Caillois, «Le Fleuve Alphée», en *Oeuvres*, p. 147.

nuestra condición pasajera. Esto suscitó en él un interés por las piedras diferente al de la mera visión lírica.

«En el origen de mi fascinación por los minerales, supongo que había en mí un tipo de reverencia tenida en consideración hacia una inaccesible y vana longevidad. De todas formas, el camino que me ha conducido a una devoción en gran parte supersticiosa y maníaca no ha existido sin haber despertado más inquietudes de las que una simple preferencia habría podido suscitar»³⁵.

La pregunta que podríamos hacernos teniendo en cuenta lo anterior es, ¿son las piedras de Caillois el junco al que Pascal nos comparaba? Somos capaces de tomar conciencia de nuestra fragilidad y así nos lo hace ver el propio autor. Las piedras evocan nuestro ser más liviano. La ligereza con la que pasamos por el universo, a pesar de todas nuestras intervenciones, no es nada comparado con la rotundidad con la que lo hacen las piedras. Además, tienen un carácter envidiable a ojos del hombre, que consiste en su capacidad de eternidad. La conciencia de la transitoriedad frente a la inmortalidad. «Siempre, y en las circunstancias más contrarias, la vieja protesta de lo vivo y de la conciencia contra lo inevitable y la nada de la muerte»³⁶.

Caillois es un autor de oposiciones y encrucijadas, de confluencias y bifurcaciones que constituyen todo un universo. Esas oposiciones recogen, por definición, una de las mayores, la que enfrenta nuestra condición de seres vivos a los seres inertes. Por el contrario, Caillois nos ha hecho ver (al igual que lo hizo Pascal en una caña) nuestra condición efímera en una piedra. Somos seres vivos y pagamos el peaje de la conciencia por ello; las piedras son objetos tan inertes como eternos. Son espejos que nos devuelven nuestra propia condición.

Más allá del carácter efímero del hombre y del modo en que nuestro autor, al igual que muchos otros autores, nos lo recuerda, lo que vale la pena subrayar es que

³⁵ *Ibid.*, p. 169.

³⁶ *Id.*

de un elemento como las piedras Caillois haya podido establecer semejante reflexión. ¿Podemos considerar que sea una interpretación únicamente estética? ¿Resulta una visión superflua, o podemos admitir tal argumento con la solidez que el autor pretende darle?

En numerosas ocasiones, Caillois admite que sus razonamientos son arriesgados, pero no me parece que éste sea necesariamente uno de ellos. Es verdad que se trata de una explicación extraña y algo desconcertante, pero de ninguna manera inverosímil. Si a través de ella podemos presentar un argumento que una diferentes espacios de este universo, lograremos el éxito. Porque apreciarlo únicamente desde nuestro lado sería obtener una visión tan absurda como limitada de la realidad. «Busco en el hombre la culminación de las energías endurecidas o de las tentaciones y debilidades que existían ante él»³⁷.

Hay una mística en las piedras, propia de las cultura China, que el autor no ignora y en cuya estela puede sostener apreciaciones como las que acabamos de ver. En ellas, las piedras son reverenciadas de manera privilegiada marcando destinos, son consideradas portadoras de virtudes y atributos que las convierten en objeto de deseo de gobernantes y poderosos. Pueden incluso ser causa de decisiones capaces de cambiar la historia. Las interpretaciones de Caillois sobre las piedras y sobre la realidad a la que nos conducen, se desarrollan en gran medida como resoluciones de esas encrucijadas. Son la conclusión de esos caminos transversales, o más bien de uno de ellos, que componen la madeja de un mundo que el autor pretende desentrañar.

4. 4. La escritura de las piedras, ¿las mónadas del siglo XX?

Cuando un lector se acerca hasta algunos de los textos en los que Caillois escribe sobre las piedras, puede tener la extraña sensación, por el modo en el que las

³⁷ *Ibid.*, p. 170.

describe y las características que les atribuye, que la idea que pretende ofrecer sobre ellas es muy parecida a la que Leibniz realizó sobre las mónadas.

Por raro que parezca, existen similitudes. Para nuestro autor, las piedras contienen una escritura. Esa grafía es una especie de documento escrito que, si pudiésemos descifrar correctamente, nos hablaría del inicio de los tiempos y de la estructura fundamental de la naturaleza. Son testigo mudo de todo lo que existe, gozan de la eternidad y parece que en ellas todo se contiene.

«Llega la vida: una humedad sofisticada, prometida a un destino inextricable; y cargada de virtudes secretas, capaz de desafíos, de fecundidad. No sé qué unión precaria, qué moho superficial donde ya se agita un fermento. Turbulenta, espasmódica, una savia, presagio y espera de una nueva manera de ser que rompa con la perpetuidad mineral, que osa cambiarla contra el ambiguo privilegio de estremecerse, de descomponerse, de proliferar»³⁸.

Podemos recordar que, de manera general, Leibniz afirma sobre las mónadas que son sustancias simples y sin partes; no pueden empezar ni acabar más que por creación y aniquilación; no hay forma de que sean alteradas en su interior por ninguna otra criatura; «las mónadas no tienen ventanas por las cuales alguna cosa pueda entrar o salir de ellas»; tienen caracteres semejantes y, sin embargo, ninguna es igual a las demás³⁹.

Al igual que las piedras, las mónadas también existen de manera perpetua. Son un modo de ser, el último reducto del ser, del que todo forma parte, y que podemos considerar indivisible a menos que la devastación pase por ellas. No se descomponen si no se las fuerza a hacerlo. Todo se contiene en cada una de ellas y, sin embargo, todas son diferentes entre sí. ¿No podría esta imagen ser la de las piedras de Caillois?

³⁸ R. Caillois, «L'écriture des pierres», en *Oeuvres*, p. 1096

³⁹ Véase G. W. Leibniz, *Monadología* (1714), p. 23.

De todos esos rasgos comunes que acabamos de ver, quisiera destacar el del hermetismo que caracteriza a la mónada y que también encontramos en las piedras. Esa clausura sobre ellas mismas nos recuerda que todo lo contienen y que son únicamente testigos de sí mismas. Es como si encerrasen el código del universo en ellas. Y esto se podría afirmar de ambos objetos.

Por un lado, Caillois: «Hablo de las piedras desnudas, fascinación y gloria, donde se disimula y al mismo tiempo se libra un misterio más lento, más vasto y más grave que el destino de una especie pasajera»⁴⁰.

Siglos antes, Leibniz: «Ahora bien, este enlace o acomodamiento de todas las cosas creadas a cada una y de cada una a todas las demás, hace que cada substancia simple tenga relaciones que expresen todas las demás, y que ella sea, por consiguiente, un espejo viviente y perpetuo del universo»⁴¹.

Ambos engloban, de manera eterna, las leyes que gobiernan el universo conteniendo en ellas una información más amplia que cualquier otra que provenga del ser humano y de la naturaleza efímera que lo gobierna. Seguramente un análisis más detallado del estudio de Leibniz nos haría ver que existen diferencias relevantes entre su idea de mónadas y las piedras de Caillois. Sin embargo, en una primera lectura, no parecen diferir hasta el punto de no poder sostener tal comparación.

Aún así, creo que debemos reconocer que existe un problema que hace que, a pesar de recordar objetos semejantes, ambas explicaciones continúen por derroteros dispares. Mientras que Leibniz parece buscar el fundamento último de la realidad basándose en la racionalidad, Caillois acude a ellas suponiendo que son el fundamento último de la realidad y sirviéndose de un argumento sostenido por la imaginación. Es únicamente a través de ella, y de las capacidades representativas en las que puede derivarse, como podemos aprehender esta dimensión de la realidad tal y como nos la muestra el autor.

⁴⁰ R. Caillois, *op. cit.*, p. 1038.

⁴¹ G. W. Leibniz, *op. cit.*, p. 39.

5. *Le fleuve Alphée* y la reiteración del universo

Esta es una de las últimas obras de Caillois. Al leerla uno percibe cierta melancolía, al mismo tiempo que se encuentra ante una autobiografía —no al uso, como todo en su protagonista— en la que se recorren los pasajes más importantes de su vida. Si quisiésemos hacer un trazado por los puntos más importantes de su trayectoria intelectual (y en gran parte también personal) bastaría con acudir a esta obra, en la que se intercalan sus inquietudes y las circunstancias biográficas que lo conducen hasta ella con reflexiones sobre los problemas que han tenido en él mayor relevancia.

De ello se puede extraer que sus trabajos, como él mismo indica, tienen un carácter «sospechoso». Digamos que responden a una satisfacción que el autor encuentra en todo objeto o ámbito de estudio que calificásemos, sencillamente, como raro. Parecen que entre ellos no existiese ningún orden, ningún criterio bajo el que poder situarnos.

Sin embargo, el autor nos da la pieza clave para poder entender su obra de la misma manera que él la entiende: la unidad del mundo. Los aparentes vaivenes en el repertorio de problemas de Caillois tienen, según su autor, como hilo conductor el carácter unitario del mundo, de ahí que no sea extraño que cualquiera de ellos sea de su interés, puesto que todos forman parte del mismo universo⁴².

Caillois cree que existe una sintaxis general del universo. Eso significa que por dispares que parezcan los asuntos o los tramos que consideremos dignos de estudio, responden a un patrón general, una secuencia que permanece bajo toda apariencia de diversidad. Ése es su verdadero interés: desentrañar la sintaxis desde las múltiples formas en las que se nos ofrece.

Además, no podemos pasar por alto un detalle. Estas formas que (a)parecen como divergentes se sostienen sobre una dinámica cíclica. Heredero, como reconoce

⁴² Véase R. Caillois, *op. cit.*, en *Oeuvres*, p. 154.

en ocasiones, del pensamiento de Nietzsche, Caillois parece entender el universo desde la perspectiva del «eterno retorno» perteneciente al pensador alemán⁴³.

«A la vez por convicción profunda y por testarudez, en mis investigaciones daba preferencia decididamente al carácter unitario del mundo. Es siempre el que había visto y en el que deseaba desembocar. Todo debía, pese a las apariencias, encontrarse, continuarse y repetirse una y otra vez»⁴⁴.

Ese retorno se produce en su propia vida, al igual que en el río Alfeo. En su caso es el abandono de su etapa «paréntesis» la que le hace volver a su origen. Las palabras han generado en él una desconfianza que le hacen sospechar y albergar el deseo de querer volver la mirada hacia el mundo real.

Y es que podemos afirmar que la sintaxis a la que antes hacíamos referencia no está en las palabras, ni en la apariencia a la que representan, ni en la duplicidad que éstas nos ofrecen. Caillois detesta todo ese desdoblamiento que considera innecesario. De ahí que reclame incesantemente, a lo largo de toda su obra, la vuelta a la realidad y a todo lo que la compone.

Por la misma razón, ésta sería la manera de cerrar el *paréntesis* al que hacíamos referencia en el primer capítulo. Volver a su origen. Se trata de encontrar y estudiar un mundo sin necesidad de reproducirlo una y otra vez, y entender que ese mundo cíclico y espiral que nos ofrecen las palabras no es el que debemos perseguir como fin último. Hay que atender a la arquitectura de la propia realidad, con formas de representación y de expresión ya creadas, que no precisamos repetir.

Bajo estas condiciones que anhela Caillois, podríamos percibir fácilmente que existe esa unidad. Más o menos camuflada, pero existe. Todo forma parte del mismo universo, un universo que se encuentra infinitamente multiplicado, pero que en su

⁴³ A pesar de todo, Caillois entiende que el eterno retorno de Nietzsche se produce bajo una dimensión ética y moral, relacionada con el horizonte de la idea de *superhombre*.

⁴⁴ R. Caillois, *op. cit.*, p. 154.

esencia es finito y determinado. El resto son reiteraciones que forman la burbuja en la que permanecemos atrapados.

5. 1. El alfabeto escondido

El desdoblamiento de la realidad y la concurrencia de las aparentes diferencias que en ellas se producen pueden percibirse en muchas de las esferas que la componen. Seguramente podríamos rastrear numerosos textos de Caillois que atienden a este asunto, pero por lo que tiene de sugerente y creativo nos acercaremos hasta el alfabeto escondido en el que los trazos de las piedras nos ofrecen algo más que unas simples marcas.

Como buen estudioso de los minerales que resulta ser, nuestro autor advierte que en muchos de ellos existen líneas o marcas que, aparentemente, no responden a criterio alguno. Sin embargo, a medida que su conocimiento va siendo más detallado, discurre sobre el hecho de que esos signos tienen una serie de características que los convertirían en semejantes a algún tipo de grafía humana. Aún así, la apariencia de las figuras que representan parecen responder a algún tipo de coherencia interna. Es una arbitrariedad en la que reinan sus propias leyes.

Caillois afirmará que ni él mismo puede comprender desde qué punto de vista puede resultar verosímil este *alfabeto imposible*⁴⁵. Y, sin embargo, lo es. A pesar de que responden al desorden, coexisten sin superponerse, respetan sus espacios y la diferencia que podríamos percibir entre ellos es semejante a la que encontraríamos entre una mayúscula y una minúscula. Por otra parte, en una mirada global sobre estos signos parece existir una relación.

«A tal sistema de signos, solo faltaría para ser escritura corresponder término a término con los sonidos fundamentales de un lenguaje: entonces las marcas naturales, como los diseños concertados, se convertirían en alfabeto y, hecho esto, podrían

⁴⁵ R. Caillois, *Malversations* (1993) p. 13.

combinarse, enumerar, como ellos la doble infinidad de los datos del mundo real y aquella de los fantasmas de la imaginación»⁴⁶.

Utilizando una perspectiva totalizadora de aquello que tiene frente a sí, Caillois va más allá de los trazos encontrados en el mineral, y supone la existencia de un sistema de signos que pueden (o no) darnos información sobre aquello que hemos encontrado. Aquí es donde podemos percibir cómo el autor vuelve a utilizar el sistema de la analogía con los caracteres de una página impresa porque estos recuerdan inevitablemente a los que se encuentran en las piedras. Así, tenemos dos secuencias. Sobre una de ellas conocemos las combinaciones y los criterios que nos sirven para comunicarnos. La otra parece azarosa y aleatoria, pero su perspectiva absoluta nos hace que percibamos lo contrario.

¿Dónde podemos localizar el lugar común en el que esos dos elementos coinciden? ¿Cuál será el criterio que nos diga que podemos encontrar un puente entre ambos grupos de signos? Caillois lo localiza en el hecho (propio de las doctrinas surrealistas, por otra parte) de que no hay nada inherente a ninguna de esas series que condicione absolutamente la función que desempeñan.

Con otras palabras, se podría afirmar que el autor, con el fin de buscar un punto de unión entre ambos alfabetos (llamémosle así, a sabiendas de que uno de ellos no lo es propiamente), desliga del signo su significado. Al desvincularlo, tan solo tiene trazos, imágenes o incluso dibujos que representan sonidos, que remiten a conceptos establecidos, pero de los cuales han quedado momentáneamente desprovistos para mostrar que podrían haber sido asociados a esos o cualquier otros.

Obviamente, no podemos encontrar ni intencionalidad de comunicación ni fonética en las piedras. Pero, una vez que Caillois desune estos elementos del sistema con el cual nos comunicamos, reparamos en la posibilidad de jugar con esa caligrafía a la que queremos imaginar un significado que, sencillamente, desconocemos. Leamos un evocador pasaje del propio autor:

⁴⁶*Ibid.*, p. 14.

«En el reino del silencio absoluto, allí donde ningún significado es imaginable, una serie de signos, únicamente porque forman una totalidad, anuncian la organización rara y difícil, por principio exhaustiva, en que consiste el alfabeto. Ellos revelan una ley accesoria, a la vez constante, escondida y casi superflua, aquella que quiere que los signos susceptibles de una explotación combinatoria ilimitada y económica surjan del estallido accidental o intencional, de un esquema invisible y simple, pronto designada la sintaxis misma de la materia, pronto sobre todo presentida como previa pero reemplazando la misma función escondida»⁴⁷.

Por lo tanto, y aunque el autor no lo manifiesta explícitamente, podemos pensar que para dar prioridad a la totalidad y la unidad que Caillois supone en nuestro mundo ha de sacrificar y separar la representación de su significado habitual. Consciente de ello o no, se trata de un camino puramente surrealista por el que nuestro autor transita con frecuencia. De esta manera, llegaremos hasta el armazón que sostiene esa unidad de lo real y percibiremos que todo lo que existe a nuestro alrededor, incluidos los signos con los que nos comunicamos, podrían ser tan solo réplicas y simulacros de aquella verdadera arquitectura en la que se encuentran las formas legítimas del universo.

5. 2. Las encrucijadas de su propio ajedrez

En la última década de su vida muchos de los escritos de Caillois son reunidos para su publicación en formato de libro. A menudo confiesa en ellos su deseo de agruparlos bajo una misma línea de pensamiento. Es decir, Caillois, que a estas alturas se sabe y se confiesa desordenado tanto en su modo de trabajar como en sus intereses, trata de buscar en sí mismo lazos argumentativos sobre los que pueda compendiar sus diferentes trabajos, que son, a fin de cuentas, sus diferentes objetos de atracción y, por lo tanto, de estudio.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 17.

Nuestro autor, que siempre ha recelado del lenguaje poético, afirma ahora, con absoluta rotundidad, rechazar el lenguaje filosófico. Enemigo de la pomposidad a la hora de expresar ideas o sentimientos, prefiere un lenguaje sencillo en el que la técnica y la claridad sean la mejor forma de expresar aquello que se quiere decir.

Pese a lo anterior, se descubre a sí mismo como alguien que durante años se ha dedicado a la búsqueda y el estudio de las ideas. O más bien, y es algo que él mismo admite, que ha querido conjeturar y razonar sobre todo lo que había a su alrededor, sobre cualquier cosa que despertase su curiosidad.

El mundo es diverso y está lleno de elementos y composiciones. Y Caillois ha mostrado curiosidad por muchísimos de ellos. La forma en la que ha manifestado ese interés y los recovecos hacia los que les ha conducido su estudio es el hilo conductor sobre el que nuestro autor pudiera haber trazados sus inquietudes.

«Hace tiempo que me doy cuenta: no son las ideas lo que me gustan, sino los datos del mundo, las llamadas de las amplios componentes de las tinieblas últimas las cuales el universo esconde pronto sus leyes y costumbres, la penumbra donde disimula los modelos de sus engranajes como la fuente de las energías que los mueven»⁴⁸.

Por estas razones, Caillois decide interpretar esta esfera de su vida como un tablero de ajedrez. Un tablero por cuyas casillas ha ido deslizándose. Estas casillas existen en un universo acotado y se influyen y repercuten unas a otras. Y es así como él entiende que se ha forjado el imaginario de sus rarezas. ¿Podemos asegurar que esto haya sido así? ¿Son los objetos de Caillois esferas cerradas e impermeables, o se afectan unas a otras significativamente? Es complejo encontrar los nexos que unen los distintos propósitos de estudio del autor de *Babel*. Desde el surrealismo, pasando por la mantis, los mitos, la sociedad, los juegos, la naturaleza, hasta llegar a la poesía o las piedras... Si hay un lazo común que nos permite pasar de uno a otro ese es el de

⁴⁸ R. Caillois, «Cases d'un échiquier», en *Oeuvres*, p. 560.

la intervención de la imaginación como facultad a través de la cual poder desplegar todo un repertorio de representaciones de las que se presume que forman parte de una misma realidad.

Si Caillois entiende su vida intelectual como un tablero, este tablero se forja gracias a una estructura erigida sobre un juego de analogías. Se trata de la búsqueda de las convergencias, de los espacios que actúan como lugares comunes, no aislados, que nos llevan a otros para después llevarnos a otros. En la actitud de Caillois estas convergencias siempre han estado presentes:

«Naturalmente que he continuado intentando descifrar a mi manera el universo sensible, esforzándome en reducir las correlaciones, las redes, las encrucijadas, las regularidades, en una palabra algunas de las reverberaciones misteriosas en las cuales se encuentra marcada o iluminada la epidermis del mundo, desde los diseños de las piedras en la materia inerte hasta las imágenes de los poetas en los juegos aparentemente libres de la imaginación»⁴⁹.

Se podría afirmar que, de un modo muy conciso éstas han sido las constantes de su trayectoria. Tratar de desentrañar las relaciones de los hombres con el mundo puede convertirse en una labor de enorme complejidad por lo que tiene de inabarcable, por lo que en el propio universo hay de inasible. La imaginación se convierte en el instrumento que utiliza Caillois para llevar a cabo este proyecto. Gracias a ella logra proponer respuestas, dibujar caminos entre mundos aparentemente inconexos y elucubrar posibles teorías que nos ayuden a hallar el verdadero sentido de todo aquello que nos rodea.

⁴⁹ R. Caillois, *Approches de l'imaginaire*, p. 246.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

CONCLUSIÓN

De las páginas que nos traen hasta aquí podemos extraer una serie de ideas sobre Roger Caillois que pretenden ser una discreta aportación para un mejor conocimiento de este autor y de su obra. Antes de comenzar a presentarlas, acudamos hasta un pequeño extracto de una entrevista realizada a Caillois en sus últimas semanas de vida. En esa entrevista preguntaron a Caillois:

«¿Qué imagen le gustaría que quedara de su obra, de usted mismo?

R.C.- Quizá la de un poeta. Un poeta que osa decir: sólo hablo en mi nombre, pero como si cada uno se expresara a la par de mí en mis palabras. Quien puede atreverse a decir: me dirijo a un interlocutor invisible, pero de tal modo que cada uno pueda tener la ilusión de que mis palabras sólo se dirigen a él. Sí, eso es que lo que he tratado de hacer... Confidencias impersonales de una sombra escondida en sombras anónimas»¹.

Ateniéndonos a sus palabras, Roger Caillois desearía ser recordado como un poeta. Pero un poeta con particularidades. Es verdad que, en ciertos aspectos, su obra puede ser considerada más cercana a la poesía que a la filosofía. El lirismo en sus expresiones, el uso de un lenguaje que busca el detalle, como lo busca en sus propios

¹ «Les derniers énigmes de Roger Caillois». Entretiens avec Hector bianciotti et Jean Paul Enthoven, en *Roger Caillois, cahiers pour un temps*, p. 25.

objetos de estudio, son muestra de ello. Sus últimas obras, como pueden ser *Pierres* o *Le fleuve Alphée*, se aproximan más a este ámbito que aquellas de su juventud. Sin embargo, su actitud es la de quien quiere pasar desapercibido. Tal vez, ese segundo plano que parece ocupar en la historia de la intelectualidad del siglo XX, sea un lugar gustosamente asumido. Caillois es un autor extraño, pero no es un excéntrico. Pretendía que sus palabras formasen parte de un tiempo en el que consideraba que merecía la pena intervenir y sobre el que creía que tenía algo que decir. Pero no perdía la perspectiva de que ya habíamos «inventado» esa realidad, casi en el sentido literal de la expresión, y de que el único recurso que nos quedaba era advertir sobre esa ficción que pretendía aparecer como natural, o bien, tratar de concebirla e imaginarla de una manera mucho más amplia, mucho más completa, grata y satisfactoria a la inmediatez de nuestra vivencia. No enfrentarse a la realidad en la totalidad que nos ofrece, supone apreciarla tan solo parcialmente.

Esta actitud, propia de quien no pretende exponerse en primera línea, se debe igualmente a una desconfianza. Una desconfianza por parte de Caillois hacia el signo, hacia los símbolos, hacia todo aquello que no sea su consideración sobre el mundo real. Su primera gran sospecha está fundada sobre el lenguaje y las palabras (acordémonos del paréntesis al que él somete su propia vida y que viene provocado por sus comienzos a la lectura). Una vez confirmados sus presentimientos, esto es, que las palabras no hacen sino multiplicar la realidad, reclama la necesidad de volver a su origen, de enfrentarse a ella tal cual es.

Aunque Caillois no es un poeta al uso, sí podemos hablar de una *mirada poética* hacia el hombre y su realidad. Su tratamiento de la misma no es el de un especialista que busca el rigor más absoluto (a excepción de la poesía, ante la que se vuelve especialmente exigente), sino que es una visión más reflexiva, más lírica y más cercana a las emociones y al modo en el que somos afectados por aquello que encontramos a nuestro alrededor. Su obra, quizá sin que haya una pretensión explícita por su parte, tiene una constante atención al hombre y a la manera en que éste asume y es afectado por la realidad. Esto le valió algunas críticas sobre su condición antropocéntrica, pero, lejos de tomarlo como un aspecto negativo de su obra,

deberíamos comprenderlo como algo lógico si entendemos que su preocupación se dirige al hombre y al universo en todas sus dimensiones.

Por otra parte, creo que podríamos considerar a Caillois como un *pensador de apariencias y formas*. Para él, todo lo que nos rodea es digno de estudio. Los objetos, las imágenes, las personas... Todo lo que nos resulta tan cotidiano como inmediato puede ser estudiado. Conviene entonces preguntarnos, ¿qué hace a un objeto más interesante que a otro? ¿Qué elemento concede el privilegio de lo extraordinario a esos objetos? No existe un criterio que pueda darnos algún indicio sobre cuál puede resultar su objeto de atención, y cuál no. Pero sí podemos extraer al menos un rasgo común de todos ellos: su apariencia nos muestra el camino hasta la forma en la que discurre el universo. Porque Caillois, con la misma rotundidad con la que lo afirmaría cualquier hombre de la Antigüedad o la Edad Media, cree en la finitud del universo y en el hecho de que todo lo que generamos a nuestro paso no son sino representaciones del mismo, que lo multiplican a la vez que lo ocultan, hasta el punto de que hemos olvidado aquello que existía tras todas esas representaciones. Hemos creado burbujas, simulacros, figuraciones y paréntesis que se han apropiado de la realidad. La apariencia nos ha ganado con sus propias armas, desde ella misma, sin fingir algo que no es. Y este es el camino que emprende Caillois. Él es el prisionero de la caverna platónica que quiere salir a la luz, pero que está cegado y ha olvidado cuál es el camino que lo llevará hasta la victoriosa salida.

Pero, ¿cómo reconstruir esos caminos olvidados? ¿Cómo regresar a esa realidad prometida? La razón no puede auxiliarnos porque sus posibilidades han quedado reducidas por los límites de la propia representación a la que nos enfrentamos. No puede ir más allá, porque no es capaz de pensar más allá de todas esas vetas y envolturas que sirven de protección a la verdadera naturaleza de lo que nos rodea. La manera en la que revestimos la realidad se encuentra amparada y protegida por la razón. Necesitamos una descarga, un destello que nos sugiera el recorrido a seguir, que nos haga rechazar lo innecesario para llegar hasta el último rincón de nuestro universo. El lugar de nuestro ser donde podemos encontrarlo, donde Caillois lo localiza, es la imaginación. Ella es la que habrá de auxiliarnos ante una

empresa de semejante envergadura. Solo ella es capaz de concebir los caminos que faltan y trazar los puentes que nos lleven hacia la certeza que anhelamos.

Pese a las numerosas rarezas que podemos encontrar en la vida intelectual de Caillois, no debemos considerarlo un autor delirante. Sencillamente sigue extrañas estrategias para resolver sus inquietudes. Por ejemplo, cuando llega a un callejón sin salida hacia la razón, siempre opta por abrir una puerta a la imaginación. Eso sí, esta puerta tendrá unos límites precisos y bien definidos que no habrán de desbordarse hasta lo absurdo y lo irracional, y sobre todo hasta lo inverosímil. La imaginación habrá de ser justa y precisa en sus intervenciones. No es una herramienta que debemos manejar de forma azarosa. Hemos de ejercitarnos en su uso tal y como lo hizo el propio Caillois. «La imaginación justa», afirmará en una entrevista, es el tipo de imaginación que se fundamenta en la realidad, que no discurre hacia otros lugares donde la fantasía o lo irracional pueden hacer su aparición. Se trata de acudir hasta la representación, concebida de cualquier manera, pero bajo la condición de que el componente imaginativo que encontremos en ella, quede siempre garantizado por la realidad desde la que parte.² Ya sea mediante arquetipos, símbolos, mitos, analogías o mundos inventados la imaginación no puede dejar de remitirse a la realidad, aunque sea de forma muy lejana, de la misma manera que lo hace la sombra respecto al cuerpo que la proyecta. Veamos un ejemplo muy ilustrativo. En *Novela de ajedrez*, Stefan Zweig narra la historia de un experto jugador de ajedrez. A pesar de su técnica y de su reconocimiento mundial en tal arte, adolece de un gran defecto: es incapaz de jugar al ajedrez «a ciegas». El gran maestro «carecía por completo de la facultad de proyectar el tablero sobre el campo ilimitado de la fantasía»³. Para Caillois, la imaginación también necesita de su propio tablero al que ceñirse para poder seguir «jugando» y del cual no debe prescindir.

Acerca de esa realidad última que el autor defiende, podríamos afirmar que, para él, es una realidad alterada, distorsionada por la intervención que llevamos a cabo sobre ella. Desde el texto impreso hasta los ornamentos y la palabrería de la

² *Ibid*, p. 15.

³ Stefan Zweig, *Novela de ajedrez*, p. 12.

literatura, pasando por las representaciones no figurativas de la pintura más vanguardista, lo que encontramos no son sino reductos de la apariencia que hemos construido. Tampoco Caillois puede escapar totalmente a ello, ya que a pesar de que sus propuestas pretenden continuamente regresar a la naturaleza, los resultados acaban siendo más cercanos al ámbito de la ficción y del simulacro. Son la última defensa de la representación, convertida ya en mera apariencia. Las transformaciones de la propia naturaleza; los cambios que conllevan el paso de las sociedades del caos a las sociedades organizadas; los riesgos de la poesía surrealista... Son ejemplos de esos modos en los que el universo se ha desdoblado. Caillois entiende que esto nos ha supuesto un perjuicio, porque nos aleja de aquello que somos. Sin embargo, tal vez no debamos temer vivir en la apariencia. Es la red que nos hemos fabricado cuando perdemos la perspectiva, cuando no sabemos cuál es el último refugio al que acudir.

Albert Camus afirma en *El mito de Sísifo* (1942) que si el hombre reconociese que también el universo puede amar y sufrir se reconciliaría con él. Y continúa: «Si el pensamiento descubriese en los espejos cambiantes de los fenómenos relaciones eternas que los pudiesen resumir a sí mismas en un principio único, se podría hablar de una dicha del espíritu de la que el mito de los bienaventurados no sería sino una imitación ridícula»⁴. Roger Caillois es un autor que busca y quiere hacer destacar esos espejos cambiantes que encuentra a su paso. Precisamente porque los desaprueba totalmente, porque contribuyen a contaminar la realidad tal y como ésta se nos ofrece. Debemos desandar el camino de esas duplicidades, rastrearlas, para llegar al origen del que provienen. Su intención es la de eliminar todos esos espejos, más aún los que no sean estrictamente necesarios, para llegar al objeto real que éstos reflejan.

Hemos insistido en que la realidad se sitúa entre los principales propósitos de estudio de Caillois. Quizá también por esa razón, y haciendo uso de esas dualidades que él mismo presenta mediante conceptos antagónicos, el sueño y la fantasía ocupan un lugar igualmente privilegiado, sobre todo en las primeras etapas de su obra. Sus influencias surrealistas y su gusto por el imaginario colectivo contribuyen a que las

⁴ A. Camus, *El mito de Sísifo*, p. 32.

lindes entre la vigilia y el sueño, o incluso entre la realidad y la ilusión, parezcan debilitarse e invadirse. Y es que en Caillois se produce una experiencia que él mismo enuncia y que mencionábamos al principio de estas páginas: su extrañeza ante aquella realidad que observa con excesivo detenimiento. Él mismo reconoce que todo aquello que le resulta misterioso y enigmático provoca la atención de su mirada. Sin embargo, tomar esos objetos de manera aislada y con una curiosidad desmedida causa un efecto, tanto en el objeto como en el propio sujeto, que nos arroja precisamente hacia el lado contrario de la realidad. Se produce un enrarecimiento entre las relaciones habitualmente constituidas entre sujeto y el objeto. Ejerciendo sobre la realidad una atención que resulta desmedida, desproveemos al objeto de su significación convencional. No lo reconocemos, no somos capaces de asociarle expresión alguna. Quedamos desconcertados y podemos dudar de si aquello que quisimos considerar como absolutamente real y certero, no será mas que un sueño. Caillois llega a pensar en el sueño como el conjunto de esas ideas sobrantes o provenientes de la razón organizadas de manera incoherentes, precisamente porque ésta no las considera tan importantes como para concebirlas de manera correcta. Pero, sobre todo, lo que podemos deducir de todo ello es que estamos ante un autor que camina desde la realidad al sueño, y que en ocasiones también trata de realizar el trayecto inverso, haciendo que ambos espacios configuren lo que nos rodea sin necesariamente excluirse.

Conviene igualmente concluir que su batalla intelectual se dirige a la totalidad del universo. Una totalidad que él entiende como única y finita, aunque multiplicada en muchas otras que la camuflan y nos hacen olvidar la auténtica estructura que reside en ella. El propósito de su obra va encaminado a descubrir esos puentes disfrazados, encubiertos o arrinconados entre las diferentes esferas artificiales que nosotros mismos hemos generado. De ahí que trate de señalar las conexiones entre las conductas animales y las conductas humanas; entre nuestro imaginario colectivo y nuestras sensaciones individuales; entre nuestros modos de estructurar la sociedad y nuestra forma de jugar. Todos los paralelismos que el autor sugiere deben ser interpretados como la continuidad de un mismo trazado. No son líneas

independientes, sino fragmentos de un solo proyecto que se cruza, se desdobra, se continúa, pero que en última instancia sigue siendo una única estructura representativa de la que todo depende. Por eso podemos apreciar matices en los que objetos tan dispares como una piedra, una mariposa y el cuadro de un pintor pueden evocarse entre sí.

Es el resultado de una actitud que André Malraux denominará una *volonté de cosmos*, y que el autor de *Le musée imaginaire* percibe tanto en Caillois como en Paul Valéry⁵. Con otras palabras, el empeño casi permanente en Caillois de alcanzar la totalidad se traduce en una disposición que manifiesta un anhelo por asir la existencia de una forma completa. Prueba de ello es el deseo, por parte del autor, de sistematizar y relacionar cada uno de los problemas a los que atiende de una forma aparentemente aislada. Así, Caillois tiene «voluntad de cosmos» que se manifiesta a través de su mirada panorámica hacia la realidad.

Como anunciábamos al comienzo de estas páginas, la numerosa proliferación de objetos de estudios inconexos se deben, sin duda, a las circunstancias biográficas que acompañan su vida y que redirigen una y otra vez su obra: un artículo para una revista, una conferencia para un grupo de intelectuales, una traducción de algún autor americano al francés, etc., van marcando su ritmo y su proceso de trabajo. Sus motivos de fascinación formarán parte de su proyecto intelectual y vital sin que apenas podamos distinguir donde empieza uno y donde el otro.

Por otra parte, no debemos dejar de insistir en cómo se distribuye la realidad de Caillois porque esto nos conducirá hasta una notable apreciación de la misma, que debemos destacar. La realidad se encuentra permanentemente estructurada en *órdenes*. Es capaz de aplicar a cualquier motivo que despierte su curiosidad, la posibilidad de una disposición interna. No existe una distribución arbitraria de la realidad. Su admiración por Mendeleïev, por Saint-John Perse o por el juego de ajedrez, tienen en común la capacidad de asentarse sobre esos órdenes, y lo hacen de tal manera que, lejos de ocultar la realidad que tanto desean, la revelan al tomar de

⁵ AA.VV., *Roger Caillois, cahiers pour un temps*, p. 240.

ella sus elementos más básicos para luego desarrollarlos. Todo tiene un orden. Todo excepto la novela, que queda fuera de este sometimiento ordenador. Caillois concede a la novela capacidad de intervenir en la sociedad mucho más allá de criterio estético alguno. La existencia se ve afectada por el modo en el que la realidad se novela. El giro que Caillois propone para este género literario es digno de atención. No se trata de un recurso metafórico, sino de que nuestras vidas, sociedades, acontecimientos, experiencias, etc., se ven ciertamente afectadas por la manera en la que son narradas. La novela no es arte, es un espacio de representación de la ficción que tiene la singularidad de poder revertir en nuestra existencia.

Caillois es un autor cuya obra merece ser, al menos, conocida. Seguramente su contribución a la historia de la filosofía no es semejante a la que todos reconocemos a autores como Kant, Heidegger o Nietzsche, pero los numerosos matices de su perspectiva contribuyen a ampliar el horizonte de las interpretaciones que llevamos a cabo con respecto a la historia del pensamiento del siglo XX. Sus críticas al surrealismo, sus estudios sobre lo sagrado, sus análisis del poder carismático o su reflexión sobre los juegos, suponen una nueva mirada al repertorio de problemas que recorren, no sólo el pensamiento de Caillois, sino el de la época en la que vive.

Además de su obra, no debemos olvidar su gran labor (inadvertida en nuestros días) como introductor y traductor de autores de habla hispana en Francia, al tiempo que hizo que también los autores galos tuvieran la posibilidad de darse a conocer entre la intelectualidad americana, abanderada por Victoria Ocampo, procurándoles un refugio teórico en el que expresarse libremente. Cabe destacar la numerosa correspondencia que Caillois mantiene con diferentes escritores de su generación, poniendo de manifiesto, entre otros muchos asuntos, ese vínculo entre las dos culturas al que acabamos de hacer referencia. Bataille, Borges, V. Ocampo, Lévi-Strauss y J. Paulhan, son sólo algunos de esos interlocutores que protagonizan un diálogo con nuestro autor en el que se evidencian preocupaciones intelectuales y personales, al tiempo que suponen un testimonio excepcional del modo en el que discurren los acontecimientos históricos durante esos años, componiendo un telón de fondo gracias

al cual podemos enmarcar la biografía de Caillois y la de muchos otros testigos de su época, además de obtener una crónica espontánea sobre la realidad en la que viven.

Para finalizar, acudamos a Pessoa, quien en alguna ocasión —seguramente por causa de algún desaliento— deseó reencarnarse en una piedra. En su *Libro del desasosiego* afirmaba que «el mundo exterior existe como un actor sobre un escenario: está allí pero es otra cosa»⁶. Podemos considerar que éste es el objeto de la cruzada interior que comparte Caillois: desenmascarar ese mundo que está allí siendo otra cosa. En una existencia en la que todo se ha vuelto representación, la desconfianza y la inseguridad necesitan un refugio. Puede que ese lugar de protección sea la realidad que hemos construido y que representamos y escenificamos cada día. Engañados o ignorantes de ella, es a la única a la que podemos acudir, pero, al mismo tiempo, de entre todas las posibles, es aquella de la que debemos aprender a huir. Una huida que sólo puede ser hacia delante y al modo de un caballo de Troya. Introducírnos en ella para vencerla con sus propias armas. Caillois sugeriría que resistiésemos en todas sus envolturas, eliminándolas una a una, hasta alcanzar la realidad más austera y desnuda que encontremos. Sea ésta ficticia, imaginada, representada o fantaseada, habremos hallado la forma de existencia a la que debemos aspirar y en la que más honestamente podremos habitar.

⁶ F. Pessoa, *Libro del desasosiego*, p. 392.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

BIBLIOGRAFÍA

1. Fuentes principales

1. 1. Obras de Roger Caillois:

Procès intellectuel de l'art . Marseille, Les cahiers du Sud, 1935.

La mante religieuse. Recherche sur la nature et la signification du mythe. Edit. Aux amis du livre, 1937.

Le mythe et l'homme. Paris, NRF, Les Essais nº 6, París, Gallimard, 1938.

L'homme et le sacré. Leroux-PUF, Paris, 1939.

Le Cid, édition scolaire présentée par Roger Caillois, Hachette, París, 1939.

Le roman policier. Lettres françaises, Buenos Aires, 1941.

Patagonie. L' Aigle, Buenos Aires, 1942 (reedit. en *La roca de Sísifo*, 1946).

Le roca de Sísifo. Edit. Sudamericana, Buenos Aires , 1942.(reed. 46).

Puissances du roman. Edit. Sagittaire, Marseille, 1942.

La communion des forts. Edit. Quetzal, México, 1943. (redit. 1944).

Les impostures de la poésie. Edit. Lettres Françaises, Buenos Aires, 1944 (reedit. en 1945 y 1962).

Ensayo sobre el Espíritu de las Sectas. El Colegio de México, México, 1945.

Fisiología del Leviatán. Édit. Sud-America, Buenos Aires, 1946.

Sur l'enjeu d'une guerre. Edit. Saggittaire, París, 1946.
Circonstanciellles. Gallimard, París, 1946.
Vocabulaire esthétique. Édit. Fontaine, París, 1946.
Lautréamont, oeuvres complètes (1946).
Saint-Exupéry, Oeuvres, préface de Roger Caillois, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, París, 1953.
Espace américain. Edit. Paul Morihen, París, 1949. (reedit. 1983)
Babel. Gallimard, París, 1948.
Montesquieu, Oeuvres complètes, presentes et annotées par Roger Caillois.
Description du marxisme. Gallimard, París, 1950.
Quatre essais de sociologie contemporaine. París, édit. Olivier Perrin, 1951.
Corneille, Théâtre complet, présentation et annotations de Roger Caillois, Gallimard
Poétique de Saint-John Perse. Gallimard, París, 1954.
L'incertitude qui vient des rêves. Gallimard, París, 1954.
Art poétique. Gallimard, París, 1958.
Jan Potocki, Manuscrit trouvé à Saragosse, présentation de Roger Caillois, Éditions Gallimard, París, 1958. (reedit. 1972).
Anthologie du fantastique, presentada por Roger Caillois, Club francés del libro, París, 1958. (reedit. 1966)
Les jeux et les hommes. Gallimard, París, 1958.
Méduse et Cie. Gallimard, París, 1960.
Ponce Pilate. Gallimard, París, 1961.
Les littératures contemporaines à travers le monde, introducción de Roger Caillois. Hachette, París, 1961.
Esthétique généralisée. Gallimard, París, 1962.
Puissance du rêve. Club francés del libro, París, 1962.
Bellone ou la pente de la Guerre, Bruxelles, La renaissance du livre, 1963. (Reedit. 1973).
Instincts et société. Éditions Gonthier, Pyas-Bas, 1964.
Au coeur du fantastique. Gallimard, París, 1965.

Pierres. Gallimard, París, 1970.

Images, images... Éditions José Corti, París, 1966.

Obliques. Fata Morgana, Montpellier, 1967.

Jeux et sports. Encyclopédie de la Pléiade, dirigida por Roger Caillois, La Pléiade, 1967.

Le rêve et les sociétés humaines, bajo la dirección de Roger Caillois y G.E. von Grunebaum. París, Gallimard, Biblioteca de Ciencias Humanas, 1967.

L'Écriture des Pierres. Albert Skira, Genève, 1970.

Cases d'un échiquier. Gallimard, París, 1970.

Pierres et autres textes. Gallimard, París, 1970.

La Pieuvre, essai sur la logique de l'imaginaire. Éditions de la Table ronde, París, 1973.

La dissymétrie. Gallimard, París, 1973.

Le Mimétisme animal. Hachette, París, 1973.

Approches de l'imaginaire. Gallimard, París, 1974.

Un mannequin sur le trottoir. Fata Morgana, París, 1974.

Obliques. Stock, París, 1975.

Pierres réfléchies. Yves Rivière, París, 1975.

Cohérences aventureuses. París, Gallimard, 1976.

Guide du XV^e arrondissement à l'usage des fantômes. París, Fata Morgana, 1977.

Le fleuve Alphée. París, Gallimard, 1978 (reedit. en Gallimard en 1992)

Approches de la poésie. París, Gallimard, 1978.

Babel, precedido de *Vocabulaire esthétique*. París, Gallimard, 1978.

Rencontres. PUF, París, 1978.

Le champ des signes. Hermann, París, 1978.

Trois leçons de ténèbres. Fata Morgana, Montpellier, 1978.

Chroniques de Babel, Éditions Denoël, París, 1981.

La nécessité d'esprit. Gallimard, París, 1981.

Randonnées. Fata Morgana, Montpellier, 1986.

L'aile froide. Fata Morgana, Montpellier, 1989.

Les démons de Midi. Fata Morgana, Montpellier, 1991.
Images de l'univers. Deyrolle, 1991.
Le mythe de la Licorne. Fata Morgana, Montpellier, 1991.
Malversations. Fata Morgana, Cognac, 1993.
La chute des corps. Fata Morgana, Cognac, 1995.
Apprentissage de Paris. Fata Morgana, Cognac, 2004.
Espace américain. Randonnées. Fata Morgana, Saint Clément, 2007.
Oeuvres. Gallimard, Paris, 2008.
La lumière des songes. Fata Morgana, Saint Clément, 2010.
Petit guide du XV arrondissement à l'usage des fantômes. Fata Morgana, Saint Clément, 2011.

1. 2. Artículos de Roger Caillois:

Libre critique. Roger Caillois, «Cahiers pour un temps». Paris, Centre George Pompidou et Pandora, 1981: 147-154
Dumont Louis. «La symphonie industrielle». *Critique indépendante*, n° 2 (12 févr. 1932): 9.
«Le second épithalame; paroles du délire de la fièvre de Roger Caillois». *Cahiers du sud*, avril, 1933.
«Spécification de la poésie». *Surréalisme Au service De la Révolution*, n° 5-6 (mai 1933): 30-31.
«Sur la connaissance irrationnelle de l'objet: Boule de cristal, un morceau de velours rose; Sur les possibilités irrationnelles de pénétration et d'orientation dans un tableau; Sur les possibilités irrationnelles de vie à une date quelconque». *Surrealismo Au Service de la Révolution* n° 5-6 (mai 1933): 10-24.
«Lettre-réponse». En «"Pouvez-vous dire quelle a été la reencontré capitale de votre vie?"» Enquête», en *Minotaure*, n° 5 (1934): 105.
«Le décor surréaliste de la vie». *Documents* 33 août, 1933.
«Systématisation et détermination». *Documents* 34 juin 1934: 69-72.

- «La mante religieuse». *Minotaure* n° 5 (1934). 23-26.
- «Analyse et commentaire d'un exemple d'association libre d'idées» *Recherches philosophiques*, n° 4 (1934-35): 321-336
- «Notices sur l'impureté dans l'art». *Cahiers du Sud*, mai 1935: 390-403.
- «Déterminations inconscientes en peinture». *Documents* 35, nov-déc. 1935: 5-6.
- «Mimétisme et psychasténie légendaire». *Minotaure*, n° 7 (1935). 5-10.
- «Le mythe et l'homme» *Recherches philosophiques*, n° 5 (1935-36): 252-263.
- «L'ordre et l'empire». *Europe* 41 (mai-août 1936): 59-70.
- «Pour une orthodoxie militante: les tâches immédiates de la pensée moderne». *Inquisitions*, n° 1 (juin 1936). 6-14.
- «Le complexe de midi». *Minotaure* n° 9 (1936): 9-10.
- «Les spectres de midi dans la démonologie slave: les faits» *Revue des études slaves*, n° 16 (1936): 18-37.
- «Les démons de midi». *Revue de l'histoire des religions*, n° 115 (1936): 142-173.
- «Paris, mythe moderne». *Nouvelle revue française*, mai, 1937: 682-699.
- «L'alternative (Naturphilosophie ou Wissenschaftlehre)». *Cahiers du Sud*, mai-juin 1937: 111-121.
- «L'agressivité comme valeur». *Ordre Nouveau*, juin 1937: 56-58.
- «Les vertus dionysiaques». *Acéphale* n° 3-4, juill. 1937: 24-26.
- «Note sur la fondation d'un collège de sociologie». *Acéphale*, juill. 1937: 26.
- «Les démons de midi» *Revue de l'histoire des religions*, n° 116, (juillet-août, 1937; sept.-déc. 1937): 54-83; 143-186.
- «La mante religieuse». *Mesures* août 1937: 89-119.
- «Le naissance de Lucifer». *Verve*, n° 1 (déc. 1937): 32.
- «Les spectres de midi dans la démonologie slave: interprétation des faits». *Revue des études slaves*, n° 17 (1937): 81-92.
- «Un roman cornélien». *Nouvelle revue française*, mars 1938: 477-482.
- «L'aridité». *Mesures*, avr. 1938: 5-12.
- «L'escamoteur de Jérôme Bosch». *Verve*, n° 2 (1938): 116. (reedit. en la versión inglesa de la misma publicación en 1938: 121,124.

«Pour un Collège du Sociologie». *Nouvelle revue française*, juill. 1938: 5-7.

«Le vent d'hiver». *Nouvelle revue française*, juill. 1938: 39-54.

Georges Bataille, Michel Leiris. «Déclaration du Collège de Sociologie sur la crise internationale». *Volontés* n° 9 (sept. 1938): 60-62.

Respuesta a «Enquête sur la poésie indispensable». *Cahiers G.L. M.*, oct. 1938: 56-57.

«Résurrection de Corneille». *Nouvelle revue française*, oct. 1938: 659-665.

«Nemrod». *Verve* n° 3 (oct-déc. 1938): 111.

George Bataille, Michel Leiris. «Déclaration du Collège de Sociologie sur la Crise Internationale». *Nouvelle revue française*, nov. 1938: 876.

«En toute sévérité». *Volontés* n° 12 (déc. 1938): 48-50.

«Fêtes ou la vertu de la licence». *Verve* n° 4 (janv- mars 1939): 133-134.

«L'ambiguïté du sacré». *Mesures*, avr. 1939: 33-64.

«Lettre à la Revue». *Nouvelle revue française*, avr. 1939: 717-718.

«La hiérarchie des êtres». *Volontaires*, n° 5 (avr. 1939): 317-326.

«Sociología del verdugo». *Sur*, mai 1939: 17-38.

«Le sacré de respect». *Revue d'histoire des religions* n°120 (juill.-août 1939): 45-87.

«Sociologie du clerc». *Nouvelle revue française*, août 1939: 291-301.

«Testimonio francés». *Sur*, oct. 1939: 51-52.

«Naturaleza del hitlerismo». *Sur*, oct. 1939: 93-107.

«Théorie de la fête». *Nouvelle revue française*, déc. 1939: 863-882.

«Le complexe de Polycrate, tyran de Samos». *Cahiers d'art* n° 1-4 (1939): 51-55.

««Théorie de la fête (concl.)». *Nouvelle revue française*, janv. 1940: 49-56.

«Teoría de la fiesta». *Sur*, janv. 1940: 57-83.

«Marcuse: "Ignace de Loyola"». *Sur*, janv. 1940: 86-87.

«Un retrato de Alemania». *Argentine libre*, 18 avril 1940.

«Atenas frente a Filipo». *Sur*, mai 1940: 7-23.

«Defensa de la república». *Sur*, juin 1940.

«Un bien pensante». *Sur*, juillet 1940: 40-53.

- «Debates sobre Temas sociológicos: en torno a la Defensa de la república». *Sur*, juillet 1940:86-104.
- «Arte y propaganda». *Sur*, sept. 1940: 72-74.
- «Seres del anochecer». *Sur*, déc. 1940: 95-99.
- «El gran dictador». *Sur*, avril 1941: 122-124.
- «Vigilantis narrare somnia». *Cahiers du Sud*, juin 1941: 252-259.
- «La victoria de Atenas». *Sur*, juin 1941: 33-35.
- «Debates sobre temas sociológicos». *Sur*, juin 1941: 85-89.
- «Pour une esthétique sévère». *Lettres françaises* (ed. Buenos Aires) n° 1, juillet, 1941: 33-39.
- «Debates sobre temas sociológicos: Comentario a “Los irresponsables de Archibald MacLeish”». *Sur*, août 1941: 99-126.
- «Debates sobre temas sociológicos: Comentario a “Los irresponsables de Archibald MacLeish”». *Sur*, sept. 1941: 83-103.
- «Devoirs et privilèges de l'écrivain français à l'étranger». *Lettres françaises* (edit. Buenos Aires) n° 2, oct. 1941:1-4.
- «Debates sobre temas sociológicos: ¿Tienen las Américas una historia común?». *Sur*, nov. 1941: 83-103.
- «El nuevo orden». *Nación* (ed. Buenos Aires) 15 mars, 1942.
- «La plaine». *Cahiers du sud* 244 (avril 1942): 175-178.
- «La plaine». *Lettres françaises* (ed. Buenos Aires), n° 4, avril 1942: 1-3.
- «Rectificación a una nota de Jorge Luis Borges». *Sur*, avril 1942: 71-72.
- «Ordre nouveau». *France Libre*, n° 4, mai 1942: 24-29.
- «The Mith of Secrets Treasures in Childhood». *VVV*, n°1, junio 1942: 4-8.
- «La jerarquía de los seres». *Sur*, août 1942: 31-44
- «La victoire d'Athenes». *France libre*, n° 4, sept. 1942: 337-339.
- «Vértigo». *View* 2nd ser. n° 3, oct. 1942: 52.
- «Debates sobre temas sociológicos: El problema Gandhi». *Sur*, nov. 1942: 81-97.
- «Sur l'art de Saint-John Perse». *Hémisphère* 1 (été 1943): 8-14.
- «Conversations with nazis». *Commonwealth*, 25 juin, 1943.

«Patagonie». *Renaissance* n° 3, juill.-sept. 1943.

«Palestrando com nazista». *Estado de Sao Paolo*, 30 sept. 1943.

«Carencia de espíritu cívico, causa da derrota». *Estado de Sao Paolo*, 2 oct. 1943.

«Arte e natureza I+II». *Estado de Sao Paolo*, 7 oct. 1943.

«Acerca de um livro frances». *Estado de Sao Paolo*, 14 oct. 1943: 4.

«L'héritage dela Pythie». *Lettres françaises* (ed. Buenos Aires), n° 10, oct. 1943: 4.

«L'héritage dela Pythie» (versión inglesa) *Books* n° 17 (1943): 207-211.

«Un poète». *Hémisphères*, n°2-3 (autom.-hiver 1943/44).

«Poètes d'Amérique». *Lettres françaises* (ed. Buenos Aires), n° 12, avril 1944: 7-8.

«Lección de Giraudoux». *Sur*, mai 1944: 30-34.

«Manifeste pour une littérature édifiante». *Lettres françaises*, (ed. Buenos Aires) n°14 (oct. 1944): 1-5.

«The paradox of freedom». *Commonwealth* août 1944: 366-369.

«Actualité des sectes». *Lettres françaises*, (ed. Buenos Aires), n° 14, oct. 1944: 40-46.

«Sur l'art de Saint-John Perse», *Fontaine* n° 34, 1944: 406-412.

«La secte au pouvoir». *France Libre*, n° 8-34, 1944: 26-31.

«Recours à la secte». *France Libre*, n° 8-46, 1944: 266-268.

«Sur l'art de Saint-John Perse» (vers. Ingl.) *Sewanee Review*, n°53, printemps, 1945: 198-206.

«Debates de *Sur*: Moral y literatura». *Sur*, avr. 1945: 62-84.

«Ordre nouveau». *France libre*, sept. 1945: 109-115.

«Literary Excesses. A posible introduction to Saint-Exupéry». *Commonwealth*, oct. 1945: 11-14.

«Pascal et Bossuet». *Fontaine* n° 47, déc. 1945: 44-51.

«Etres du crépuscule». *Labyrinthe* n°15, déc. 1945: 1-2.

«Patagonie». *Confluences* n° 5-8, 1945: 833-843.

«Sources de la morale». *France libre*, n° 10-60, 1945: 410-413.

«Idée de la liberté». *France libre*, n° 10-60, 1945: 410-413.

«Imposture de la poésie». *Lettres françaises* n° 75, 1945.

«Quel es le vrai procès». *Lettres françaises* n° 77, 1945.

«Grandeur de Saint-Exupéry». *Valeurs* n° 4, janv. 1946: 24-28.

«Del poder de las palabras». *Sur* (janv. 1946): 7-28.

«Une nation meurt faute de préjugés». *Combat*, févr. 24-25, 1946.

«Le ludique et le sacré». *Confluences* n° 10, mars 1946: 66-77.

«Des excès de la littérature». *Cahiers de la Pléiade* n° 1, avril 1946: 127-135.

«Recherches sur la nature du sacré: à propos des rites sexuels de purification des Tongas». *Fontaine* n° 52, mai 1946: 766-778.

«Prostitution de l'acteur». *Combat*, juill. 21-22, 1946.

«Qu'est-ce que le conformisme». *Combat*, 9 août, 1946.

«Ce que signifie l'enquête faut-il brûler Kafka?». *Combat*, 16 août, 1946.

«La littérature sordide». *Combat*, 6 sept. 1946.

«Légende de Rimbaud». *Spectateur*, 26 sept., 1946.

«Eloge de la banalité». *Spectateur*, 3 déc., 1946.

«Du pouvoir des mots». *Arche* n° 14, 1946: 3-14.

«Eloge de Paul Valéry». *Cahiers du Sud* n° 276-278, 1946: 299-306.

«Grandeur de l'homme (Saint-Exupéry)». *Confluences* n°7, 1946: 244-251.

«L'usage de la parole». *Constellation* n° 65, 1946: 45-47.

«L'usage de la parole». *France libre* n° 22, 1946: 179-183.

«Une nouvelle orthodoxie». *France libre* n°12, 1946: 96-101.

«Nature». *Labyrinthe* n° 16, 1946.

«Le vocabulaire esthétique». *Lettres françaises* n° 82-92, 1946.

«Ante el nuevo mundo». *Sur* n° 16. 144, 1946: 7-10.

«La poésie moderne». *Table ronde* n° 2, 1946.

Respuesta a «que pensez-vous de la littérature américaine? Enquête». *Combat*, 21 janv. 1947.

«Le langage de la littérature moderne». *Table ronde*, février, 1947.

«Arte». *Sur*, janv.-mars 1947: 109-117.

«Après Rimbaud et Lautréamont». *Cahiers de la Pléiade* n° 2, avril, 1947: 141-145.

«La force de la psychanalyse». *Figaro*, 6 avril 1947.

«Originalidade: vocabulário estético». *Diário de notícias*, 10 août, 1947.

- «Ordem: vocabulario estético». *Diario de noticias*, 17 août, 1947.
- «Inefable: vocabulario estético». *Diario de noticias*, 31 août 1947.
- «Sinceridade: vocabulario estético». *Diario de noticias*, 28 sept., 1947.
- «Liberdade: vocabulario estético». *Diario de noticias*, 27 oct., 1947.
- «Regra: vocabulario estético». *Diario de noticias*, 23 nov. 1947.
- «Le crocodile ensorcelé». *Cahiers dela Pléiade* n° 3, hiver 1947: 99-102.
- «Art et orthodoxie dans la société». *Cahiers internationaux de sociologie* n°2, 1947: 123-131.
- «Exposé». *Chemins du monde* n° 1, 1947: 152-154.
- «Grandeur de l'homme: Saint-Exupéry». *Confluences* n° 12-14, 1947: 244-251.
- «Réponse aux "questions du communisme"». *Confluences* n° 18-20, 1947: 49-65.
- «Quand la société menace les lettres». *Figaro littéraire* n° 91, 17 janv. 1948.
- «L'arabesque et le tract ou les écrivains au bureau de recrutement». *Figaro littéraire* n° 106, 1948.
- «Disolución de la literatura». *Sur*, févr. 1948:7-19.
- «Le langage et la littérature moderne». *Table ronde*, févr. 1948: 237-250.
- «Vanité de la littérature de révolte». *Revue de Paris*, n° 55-4, avril 1948: 125-131.
- «La révolte». *Pour l'art* n°1, juin-juill. 1948: 22.
- «D'où vient le prestige du marxisme» *Figaro littéraire* n° 121, 23 oct. 1948.
- «Economie quotidienne et jeux de hasard en Amérique Latine». *Annales ESC* n°3-4, oct.-déc. 1948: 427-436.
- «Une morale...La position de Montesquieu en prélude à "l'Esprit des lois"». *Figaro littéraire* n°127, 1948.
- «Le pur et l'impur» en *L'histoire générale des religions*. Paris: Aristide Quillet, 1948: 21-32.
- «Marxismo y comunismo». *La Prensa* (ed. Buenos Aires) n° 6, février 1949.
- «Nuevo Mundo». *La Prensa* (ed. Buenos Aires), 20 mars 1949.
- «El impostor». *La Prensa* (ed. Buenos Aires), 24 avril 1949.
- «La política es una lima sorda». *La Prensa* (ed. Buenos Aires), 2 oct. 1949.
- «Continuer à construire». *Liberté de l'esprit* n° 4, mai 1949: 75-76.

- «Loyola au secours de Marx» *Liberté de l'esprit* n° 6, été 1949: 123-124.
- «Montesquieu ou la révolution sociologique». *Cahiers de la Pléiade* n°8, automne 1949: 179-202.
- «Montesquieu». *Médecine de la France*, 1949: 35-39.
- «Una poesía enciclopédica». *Sur* n° 184, février 1950.
- «Une poésie encyclopédique: Saint-John Perse». *Cahiers de la Pléiade*, été-automne 1950: 57-105.
- «Pour une poésie sentimentale». *Liberté de l'esprit* n° 11-12, juin-juill. 1950: 101-104.
- «La grandeza del hombre más vasta y más completa que su bajeza». *Sur*, oct.-déc. 1950: 58-60.
- «Histoire du marxisme». *Liberté de l'esprit* n° 16, déc.1950: 241-245.
- «Sur l'indépendance du poète». *Bouteille à la mer* n° 66, 1950: 9-12.
- «Prologue». *Paliers*. Par Joseph Carner. Bruxelles: Maison du Poète, 1950.
- «Guerre et démocratie». *Combat*, 31 janvier 1951.
- «Dons de l'Amérique du Sud». *Beaux arts*, janvier 1951.
- «La guerre et la vérité des bas-fonds». *Table ronde*, mai 1951.
- «De la fête à la guerre». *Liberté de l'esprit*, mai 1951: 129-132.
- «Une fragilité de la démocratie: l'exploitation de la souveraineté populaire». *Le Monde*, 1^{er} juin 1951.
- «Descripción del marxismo». *Sur* n° 206, déc. 1951: 10-26.
- «Obscurité, voyance et image poétiques». *Médecine de France* n° 21, 1951: 35-40.
- «Descripción del marxismo (fin)» *Sur*, janv.-févr. 1952: 79-103.
- «Un visionnaire». *Liberté de l'esprit*, février 1952: 43-44.
- «Les ressources du poète». *Le journal des poètes* n° 8, octobre 1952.
- «Les ressources du poète». *Liberté de l'esprit*, déc. 1952: 285-286.
- «La destruction du langage». *Preuves* n° 22, 1952: 74-75.
- «Lettre du rédacteur en chef sur le rôle de *Diogène* et les conditions d'un humanisme renoué». *Diogène*, n° 4 1953.: 134-142.
- «Guerre et démocratie». *Nouvelle nouvelle revue française*, février 1953.

- «Antisionisme, antisémitisme. Réponse de R. Caillois à l'enquête sur la violence dans les manifestations d'antisémitisme à Prague et Moscou». *Nouvelle nouvelle revue française*, mars 1953: 547-548.
- «Los recursos del poeta». *Sur* n° 222, mai-juin 1953: 64-68.
- «Balzac et le roman moderne». «Le décor». *Splendeur et misères des courtisanes* [Bibliothèque Mondiale] n° 9, 30 mai 1953.
- «Balzac et le roman moderne». «Le héros». *Splendeur et misères des courtisanes* [Bibliothèque Mondiale] n° 13, 30 juillet 1953.
- «Le catéchisme et l'almanach». *Nouvelle nouvelle revue française*, juillet 1953: 30-41.
- «Chapitre 3 de La poétique de Saint-John Perse». Table ronde, n° 72, 1953.
- «Illusions à rebours». *Nouvelle nouvelle revue française*, n° 24, janvier 1954.
- «Francia y nuestra literatura». *Sur*, mai-juin 1954: 125-127.
- «Lettre à Jules Supervielle». *Nouvelle nouvelle revue française*, août 1954.
- «Extraits de la Poétique de Saint-John Perse». *Preuves* n° 36, 1954.
- «Illusions à rebours (fin)». *Nouvelle nouvelle revue française* n°25, janvier 1955.
- «Leyes de la guerra en China. U-Tse, Se-ma y Sun-Tse: textos sobre la guerra». *Sur*, mai-juin 1955: 27-48.
- «Actualité des Kenningar». *Nouvelle nouvelle revue française* n°30, juin 1955.
- «El escritor y su público». *El nacional* [Caracas] 25 août, 1955: 1,6.
- «Les jeux dans le monde moderne». *Profils* n° 13, automne 1955: 33-43.
- «Structure et classification des jeux». *Diogène* n° 12, 1955: 72-88.
- «La corruption des jeux». *Preuves* n° 13, juin 1956: 33-38.
- «La rhétorique du rêve». *Figaro littéraire*, 21 juillet 1956.
- «L'incertitude qui vient des rêves». *Nouvelle nouvelle revue française*, n°47, nov. 1956.
- «Avant-propos». *Diogène* n° 13, 1956: 3-8.
- «Sources du Bateau ivre». *Libro jubilar de Alfonso Reyes*. México: Dirección general de difusión cultural, 1956.
- «Nature et fonction du jeu». *Preuves*, février 1957: 18-25.

«Le peuple veut des idoles et aime vivre par procuration». *Arts* n°615, 17-23 Avril, 1957: 1,8,9.

«Le masque». *Nouvelle nouvelle revue française*, octobre 1957.

«Unité du jeu, diversité des jeux». *Diogène* n° 19, 1957: 117-144.

«La máscara». *Sur*, janv.-févr. 1958: 26-32.

Repones à «Enquête sur le strip-tease». *Le surréalisme même* n° 4, printemps 1958: 56-64.

«Insectes et papillons». *Nouvelle nouvelle revue française*, janvier 1959.

«Sciences diagonales». *Nouvelle nouvelle revue française*, avril 1959.

«Après six ans d'un combat douteux». *Diogène* 26, avril-juin 1959.

«La source du Bateau ivre». *Nouvelle nouvelle revue française*, juin 1959.

«Les ailes des papillons». *Preuves* n° 100, juin 1959: 35-41.

«Souvenir de Susana Coca». *Nouvelle nouvelle revue française*, juillet 1959.

«Les insectes du monde». *Nouvelle nouvelle revue française*, juin 1960.

«Où commença l'art». *Arts* n° 786-787. (15-20 sept. 1960), 788 (21-27 sept. 1960).

«De la féerie à la science-fiction». *Preuves* n°118, déc. 1960: 19-28.

«SUR». *Sur*, janv.-fév. 1961: 7.

«Juego y civilización». *Sur*, janv.-fév. 1961: 60-69.

«Pilate». *Nouvelle nouvelle revue française*, juin 1961.

«Les traces». *Preuves*, juillet 1961: 21-29.

«Esthétique généralisée». *Diogène*, n° 38, 1962: 134-158.

«Remarques sur le rêve». *Nouvelle nouvelle revue française*, février 1962.

«Repones à «Enquête. Le monde à l'envers». *Brèche* n°3, sept. 1962: 70-71.

«Puissances du rêve». *Tel Quel* n° 8, hiver 1962: 14-25.

«Post-scriptum pour Ponce-Pilate». *Biblio* n° 4, avril 1963: 11.

Repones au «Questionnaire Marcel Proust». *Biblio* n°4, avril 1963: 11.

«Temps circulaire, temps rectiligne». *Diogène* n° 42, avril-juin 1963: 3-14.

«Les loisirs humiliés et les appareils à sous». *La vie médicale* n° 44, 5 mai 1963: 15-18.

«Le démon de l'analogie». *Tel Quel* n°14, été 1963.

«Approche du fantastique». *Preuves* n°149, juillet 1963: 23-35.

«Sur une erreur de Lamarck» *Cahiers du sud*, n°373/374, sept.-nov. 1963: 126-132.

«Un cuivre». Nouvelle nouvelle revue française, novembre 1963.

Reponses à «Enquête. L'art informel en questions: la voie humaine est autre» *Preuves* n° 156, fév. 1964:7.

«Les prestiges du rêve». *Revue de Paris*, mars 1964: 42-50.

«Temes fondamentaux chez Jorge Luis Borges». *Cahiers de l'Herne*, n°2 1964: 211-217.

«Soleis inscrits». *Nouvelle nouvelle revue française*, janvier 1965.

«Pierres et immortalité». *Revue de Paris*, mars 1965: 62-67.

«Soles inscrits». *Sur* n°288/89, janv.-avril 1966: 28-38.

«Noé». *Revue de Paris*, avril 1966: 9-18.

«Itinerario bajo la Cruz del Sur». *Nueva provincia*, 21 avril 1966.

«A défaut de pierre philosophale, Roger Caillois a trouvé la pierre philosophique». *Figaro littéraire*, 23 mai 1966.

«Cristaux». Nouvelle nouvelle revue française n°161, mai 1966.

«Le robot, la bête et l'homme». In Rencontres Internationales de Genève. 20 Genève, 1965. Neuchâtel: La Baconnière, 1966.

«Divergences et complicités». *Nouvelle nouvelle revue française* n°172, avril 1967: 686-698.

«Premiers transparents». *Archibras* n°1, avril 1967: 16-17.

«Le genre naît quand on ne croit plus aux miracles». *Le monde*, 9 août 1967: 4.

«Le masque». Nouvelle nouvelle revue française n°58, oct. 1967.

Réponse à «Enquête: la ville et l'imaginaire». *Preuves*, n°209 /210, août-sept. 1968: 45-46.

«L'imagination rigoureuse». *Revue de Paris*, nov. 1968: 15-19.

«Fantastique naturel». *Nouvelle nouvelle revue française* n°191, nov. 1968.

«Le "Goliath regius"». *Le nouvel observateur* n°208, 4-10 nov. 1968.

- «Place et limites de la poésie jusqu'à, selon et depuis Baudelaire». *Preuves*, déc. 1968: 14-22.
- «Le souverain, le guerrier, le paysan». *Le monde* (suppl.) 4 janv. 1969:4.
- «Notes pour un portrait sincère (Jean Paulhan)». *Nouvelle nouvelle revue française*, mai 1969.
- «Reconnaissance à Mendeleiev». *Sciences* n°60, mai-juin 1969: 20-24.
- «L'architecture secrète». *Preuves* n°219/220, juillet-sept. 1969: 3-7.
- «Récit du délogé». *Commerce nouveaux cahiers* n°14, été-août 1969: 21-41.
- «Inventaire d'un monde». *Nouvelle nouvelle revue française* n° 204, déc. 1969.
- «Découverte de l'art». *Nouvelle nouvelle revue française* n° 205, janvier 1970: 18-20.
- «D'une tortue marine». *Revue de Paris*, février 1970: 17-20.
- Entretien avec gilles Lapouge. *Quinzaine littéraire* n° 97, juin 16-30, 1970: 6-8.
- «Lautréamont poète sauvage». *Nouvelles littéraires*, 27 août 1970: 1-10.
- «Logique de l'imaginaire». *Diogène* n° 69, 1970: 75-98.
- «Bilan de la collection "La Croix du Sud"». *Figaro littéraire* n°1260, 1970:26.
- «Si le monde est infini, je me refuse à penser». Entretien avec Jean Pierre Martinet. *Matulu*, avril 1971: 6-7.
- «El poder de las palabras». *Sur* n°329, juill.-déc. 1971: 104-120.
- «Un partisan têtu de la méthode». *Nouvelles littéraires*, 29 octobre 1971:3-4.
- «Dynamique de la dissymétrie». *Diogène* n°76, oct.-déc. 1971: 67-98.
- «Limites de la traduction». *Nouvelle revue des deux mondes* n°12, 1971: 537-545.
- «Saint-Exupéry: un instrument de notre temps». *Saint-Exupéry et les critiques de notre temps*. Paris: Garnier, 1971: 42-50.
- «Le fleuve amour». *Nouvelle nouvelle revue française* n° 229, janvier 1972: 1-3.
- «Phèdre et la mythologie». *Nouvelle nouvelle revue française* n°234, juin 1972.
- «Discours de réception à l'Académie Française, 20 jan. 1972». Institut de France, *Publications diverses de l'année* 1972: 3-26.
- «Discours de récipiendaire à l'Académie Française sur Jérôme Carcopino». *Le Monde*, 21, janv. 1972.

«Discours prononcé par Roger Caillois à l'occasion du 75 anniversaire de l'Académie brésilienne des lettres». 20août 1971: 11-15.

«Diptyque». *Nouvelle nouvelle revue française* n° 245, mai 1973: 1-9.

«Le gel et l'ardeur». *Nouvelle nouvelle revue française* n° 252, déc. 1973: 1-7.

«Témoignage (Éluard)». *Europe* n° 525, 1973: 79-84.

«Illusions à rebours». *Panorama des sciences humaines*, éd. Denis Hollier, Paris: NRF, 1973.

«Arte y propaganda»; «El gran dictador». *Sur*, n° 334/35, janv.-déc. 1974.

«Métamorphoses de l'enfer» *Diogène*, n°85, janv.-mars 1974: 70-90.

«D'après Saturne». *Courrier des messageries maritimes* n°141, juill.-août: 8-14.

«Mérimée et le fantastique». *Nouvelle revue des deux mondes*, octobre 1974: 20-27.

«Un nouveau fantastique». *Bulletin de l'Académie Royale* (Belgique) 30 novembre 1974: 260-268.

«Un mannequin sur le trottoir». *Nouvelle nouvelle revue française* n° 263, nov. 1974: 1-9.

Entretien. «Le dernier encyclopédiste: Roger Caillois». Avec Hector Biancotti. *Nouvel observateur*, 4 novembre 1974: 72-73.

«La cité et le poème». *Europe* n° 537/38, 1974: 57-61.

«Corneille». *Europe* n°540/41, 1974: 56-58.

«Repones de M. Roger Caillois au discours de M. Claude Lévi-Strauss». Institut de France, *Publications divers de l'année* 1974: 19-38.

«Picasso le liquidateur». *Le Monde*, novembre 28 1975: 20-21.

«Idée d'une mystique naturelle». *Revue des deux Mondes*, mars 1975: 541-548.

«Science fiction». *Diogène* n° 89, janv.-mars 1975: 96-112.

«Miguel Ángel Asturias: Un réalisme halluciné». *Europe* n° 553/54, 1975: 26-30.

«Domaine et limite des médailles naturelles». *Club français de la médaille* n°46, 1975: 12-15.

«Monde d'images». *Cahier du XX siècle. Permanence du Surréalisme* n°4, 1975: 17-18.

«Reconnaissance à Saint-John Perse». *Nouvelle nouvelle revue française* n°278,

février 1976: 33-44.

«Les hommes de pierre de l'Arctique canadien». *Diogène* n°94, avril-juin 1976: 92-108.

«Femmes de Fenosa». *Sud* n° 18, 1976.

«Le rêve de Solange». *La revue des deux mondes*. Janvier 1977.

«Agates paradoxales». *Nouvelle nouvelle revue française* n° 291, mars 1977: 1-14.

«Le paysage en danger». *L'humanité*, 18 juillet 1977:2.

«Discursos de Roger Caillois da Academia Francesa. Recepção de Roger Caillois como membro correspondente da Academia Brasileira». 24 novembre de 1977: 1-14.

«Resume sur la poésie». *Diogène* n° 100, oct.-déc. 1977: 121-138.

«Les objets». *Nouvelle nouvelle revue française*, n° 300, janvier 1978: 1-13.

«Zao Wou-Ki». *Cimaise* n°138/139, oct.-déc. 1978.

Entretien «Les dernières énigmes de Roger Caillois». Avec Hector Biancotti et Jean-Paul Enthoven. *Novel observateur*, 30 décembre 1978: 58-62.

Brouillon pour une confidence. Ed. Hector Biancotti. Paris, Gallimard, 1979.

«Notes pour un itinéraire de Roger Caillois». *Roger Caillois. Cahiers pour un temps*. Paris: Centre George Pompidou, 1981: 166-176.

«Agate» Roger Caillois ou la traversée des savoirs. Marseille: Sud, 1981: 17-24.

«Préambule». *Corps écrit*, n°6, 1983: 3-9.

«Los tres estilos de lo imaginable». *Letras de Buenos Aires* n°12, octobre, 1984: 9-14.

Oeuvres. Gallimard, Paris, 2008

1. 3. Obras sobre Roger Caillois:

AA. VV., *Hommage à Roger Caillois*, Nouvelle Revue Française, Septembre, 1979

AA. VV., *Roger Caillois ou la traversée des savoirs*, Nimes, Sud, 1979.

AA. VV., *Roger Caillois, Cahiers pour un temps*, Centre Georges Pompidu-Pandora Édition, 1981.

- AA. VV., «Roger Caillois», *Poésie* 88, Seghers, mai-juin 1988.
- AA. VV., *Roger Caillois, la pensée aventurée*. Laurent Jenny, (dir.), L'extreme contemporain, Belin. Paris, 1992.
- AA. VV., *Roger Caillois et les approches de l'imaginaire, Cahiers de l'imaginaire*, Gilbert Durand et Michel Mafessolli (dir.), L'Harmattan, 1992.
- AA. VV., *Roger Caillois*, Europe, n°s 859-860, novembre-décembre 2000.
- AA. VV., *Diagonales sur Roger Caillois-syntaxe du monde et paradoxe de la poésie*, textes réunis et edités par Jean-Patrice Courtois et Isabelle Krzywkowski, Editions L'improvieste, 2002.
- AA. VV., *The edge of surrealism. A Roger Caillois reader*. Edited by Claudine Frank, Duke University Press, Durham and London, 2003.
- AA. VV., *Roger Caillois*, Littérature, n° 170, Juin 2013, Larousse, Paris.
- Autié, Dominique, *Approches de Roger Caillois*, Toulouse, Privat, 1983.
- Bosquet, Alan, *Poètes d'aujourd'hui. Roger Caillois. Une étude de Alain Bosquet avec un choix de textes des illustrations une chronologie bibliographique: Roger Caillois et son temps*. Éditions Seghers, Paris, 1971.
- De Romily, Jaqueline, *Roger Caillois hier encore*. Fata Morgana, Montpellier, 2001.
- Felgine, Odile, *Correspondance Roger Caillois-Victoria Ocampo*. Stock.
- Correspondance Jean Paulhan-Roger Caillois*. Gallimard, Paris, 1991.
- Victoria Ocampo. Biographie*, Criterion, 1991.
- Roger Caillois. Biographie*. Paris, Stock, 1994.
- Lalanne, Jean-Louis, *Saint John Perse. Correspondance avec Roger Caillois*. Paris, Gallimard, 1996.
- Laserra, Ana María, *Roger Caillois, fragments, fractures, réfractions d'une oeuvre*. Padova, UNIPRESS, 2002.
- Massonet, Stéphane, *Les labyrinthes de l'imaginaire dans l'oeuvre de Roger Caillois*. L'Harmattan, Paris, 1998.
- Panoff, Michel, *Les frères ennemis, Roger Caillois et Claude Lévi-Strauss*, Payot-Rivages, 1993.
- Worms, Jeannine, *Entretiens avec Roger Caillois*. Paris, La Différence, 1991.

2. Fuentes secundarias

2. 1. Obras

- AA.VV., *Arte del siglo XX*. Trad.: Ramón Monton, Taschen, Barcelona, 2014.
- Alquié, Ferdinand, *Filosofía del surrealismo*. Trad.: Benito Gómez, Barral Editores, Barcelona, 1972.
- Aragon, Louis, *Le paysan de Paris*. Gallimard, 2004.
- Bachelard, Gaston, *El derecho de soñar*. Trad.: Jorge Ferreiro Santana, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
- Bataille, Georges, *Teoría de la religión*. Trad.: Thadée Kossowski-Fernando Savater, Taurus, Madrid, 1998.
- Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*. Trad.: Pedro Rovira, Kairós, Barcelona, 1978.
- Benjamín, Walter, *Imaginación y sociedad*. Trad.: Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 2001.
- Libro de los Pasajes*. Trad.: Luis Fernández Castañeda y Fernando Guerrero, Akal, Madrid, 2005.
- Bergson, Henri, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Trad.: Juan Miguel Palacios, Sígueme, Salamanca, 1999.
- Breton, André, *Manifiesto del surrealismo*. Gallimard, París, 1966.
- Los vasos comunicantes*. Trad.: Agustí Bartra, Siruela, Madrid, 2015.
- Bosquet, Alain, *Saint-John Perse. Poètes d'aujourd'hui*. Seghers, 1971.
- Camus, Albert, *El mito de Sísifo*. Trad.: Luis Echávarri, Losada, Buenos Aires, 1988.
- Caro Baroja, Julio, *De los arquetipos y leyendas*. Istmo, Madrid, 1991.
- Dalí, Salvador, *El mito trágico del "Ángelus" de Millet*. Tusquets editores, Barcelona, 1989.
- Diario de un genio*. Trad.: Beatriz de Moura, Barcelona, 2009.
- Durkheim, Émile, *Las formas elementales de la vida religiosa*. Trad.: Ramón Ramos, Akal, Madrid,
- Elíade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*

- Images et symboles*, Gallimard, Saint-Amad, 1990.
- Mito y realidad*. Trad.: Luis Gil, Labor, Barcelona, 1981.
- Gadamer, Hans George, *La actualidad de lo bello*. Trad.: A. Gómez Ramos, Paidós, Barcelona, 1990.
- Giménez-Frontín, José Luís, *El surrealismo. En torno al movimiento bretoniano*. Montesinos, Barcelona, 1983.
- Girard, René, *Literatura, mimesis y antropología*. Trad.: Alberto L. Bixio, Gedisa, Barcelona, 1984.
- Heidegger, Martín, *Arte y poesía*. Trad.: Samuel Ramos, F.C.E., México, 1973.
- Hollier, Denis, *El Colegio de sociología*. Trad. Mauro Armiño. Taurus, Madrid, 1982.
- Huxley, Aldous, *Música en la noche*, Trad.: Miguel Martínez-Lage. Kairós, Barcelona, 2003.
- Jung, Gustav-Carl, *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Trad.: Miguel Murmis, Paidós, Barcelona, 2003.
- Kant, Immanuel, *Crítica del juicio*. Trad.: M. García Morente, Edit. Porrúa, México, 1997.
- Leibniz, G.W., *Monadología*. Trad.: M. Fuentes Benot, A. Castaño Piñán y Francisco de P. Samaranch, Ediciones Folio, Barcelona, 2002.
- Lévi-Strauss, Claude, *Race et histoire*. Denoël, Saint-Amand, 1999.
- et Eribon, D., *De près et de loin*. Edit. Odile Jacob, París, 2009.
- Mauss, Marcel, *Oeuvres*. Vol. I. Les éditions de Minuit, París, 1968.
- Méndez Baiges, Maite, *Camuflaje*. Siruela, Madrid, 2007.
- Perniola, Mario, *La estética del siglo XX*. La balsa de la Medusa-Visor, Madrid, 2001.
- Pessoa, Fernando, *El libro del desasosiego*. Trad.: Perfecto E. Cuadrado, Acantilado, Barcelona, 2002.

Puelles Romero, Luis, *Figuras de la apariencia. Ensayos sobre arte y modernidad*, Textos Mínimos, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2001.

— *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*. Edit. CendeaC, Murcia, 2005.

Schiller, J.C.F., *Escritos sobre estética*. Trad.: M. García Morente, Tecnos, Madrid, 1990.

Weber, Max, *Sociología de la religión*. Trad.: Ariel Navarro. Editorial la Pléyade, Buenos Aires, 1978.

— *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. Trad.: José Medina Echevarría, José Ferrater Mora, Juan Roura Parella, Eduardo García Máñez, Eugenio Ímaz, Fondo de Cultura Económica, México, 1969.

2. 2. Artículos

Breton, André, et Paul Eluard, «Enquête: Pouvez-vous dire quelle a été la rencontre capitale de votre vie? : Jusqu'à quel point cette rencontre vous a-t-elle donné, vous donne-t-elle l'impression du fortuit? du nécessaire?», en *Minotaure*, nº 3-4, 1993, 101-

Bozzeto, Roger «Roger Caillois et la réflexion sur le fantastique», en *Europe*, 67:726 (1989:oct.).

Caillois, Roger, (Texto presentado por Juan José Marchand), «Les jeunes gens de Reims», en *Europe* (Juin 1, 1994):119.

Fleury, Vincent, «Le démon de l'analogie. Sur une figure récurrente de l'oeuvre de Roger Caillois», en *Europe*, Nov. 1, 2000; 78, 859; pp196-209

Galleti, Marina, «Une communauté bicéphale?», en *Europe*, Nov. 1, 2000; 78,859; pp. 82-87.

Jenny, Laurent, «Système et “délire” de Dalí a Caillois», en *Europe*, Nov 1, 2000; 78, 859; pp 60-79.

Pajon, Alexandre, «À la recherche d’une revue: Caillois et “Diògene”», en *Diògene* (oct. 1,1992):115-144.

Reyes Ventura, Alfonso, «Roger Caillois y Gaston Bachelard: Acercamientos a lo imaginario», *Acta Sociológica* Núm. 57, Enero-Abril de 2012, pp. 65-79.

3. Otras fuentes

<http://www.academie-francaise.fr/>

<http://elpais.com/>

Fuentes, Carlos, «Un humanista para el año nuevo», en *El País. com*. Fecha de publicación: 17 de enero de 2004.

www.ina.fr/

Institut National de l’audiovisuel. Emisión de la entrevista realizada a Roger Caillois. *Roger Caillois*, en «Archives du XX siècle». Fecha de emisión 12 de abril de 1977.

<http://litteratures.revues.org/75>

AA. VV. «Quadrillages labyrinthiques: l’échiquier Roger Caillois», en *littérature*. 68/2013. Número monográfico con motivo del centenario del nacimiento de Roger Caillois.

<http://www.nobelprize.org/>

Discurso de recepción de Alexis Lèger por el premio Nobel de Literatura, 1960. http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1960/perse-speech-fr.html

<http://www.rae.es/>

<http://www.rtve.es/television/la-aventura-del-saber/>

Emisión de rtve, «El camuflaje en las artes» en *La aventura del saber*. Fecha de emisión: 8/6/2012.

ANEXO

I

1. «Vous savez, j'ai appris à lire tardivement, et par hasard. C'était à la fin de la première guerre, les écoles étaient transformées en hôpitaux, en infirmeries et les instituteurs étaient encore dans les casernes ou au front... Par conséquent, j'ai eu une espèce d'analphabétisme prolongé, et tout ce que je savais ou connaissais ne me parvenait qu'à travers des mots entendus, jamais à travers des mots écrits. D'où cette méfiance dont je ne me suis jamais départi à l'endroit des mots qui, d'emblée, n'impliquent pas des choses».

2. «Dans cet ouvrage, je désigne paradoxalement par le mot *parenthèse* la presque totalité de ma vie, celle qui a commencé à partir du moment où j'ai su lire et qui comprend mes études, mes lectures, mes recherches, mes préoccupations et la majeure partie des livres que j'ai écrits».

4. «Aussi, depuis que j'ai su lire, je n'ai fait que lire, et n'eût été mon incessante et enfantine curiosité des choses et l'impossibilité pour mon attention de n'être pas la proie du premier objet rencontré, je n'aurais vécu que par l'entremise des livres. Je m'aperçus très lentement que par l'usage qu'ils font et qu'ils poussent à faire des mots, ils tendent à remplacer la perception spontanée de la réalité. Véritablement, ils m'avaient attiré d'emblée dans ce que j'ai appelé la *parenthèse*. La couleur, la forme, la substance du cocon pouvaient bien être substituées».

9. «Les coïncidences, dont il est au fond puéril de s'étonner, sont ainsi des témoignages extrêmement partiels, des révélations infinitésimales de cette multipliée et souterraine

interdépendance [...] Il n'est de rencontre qu'à la manière mécanique et significative des conjonctions d'astres».

14. «Ce temps aura vu la poésie se vouloir tout ce qu'elle n'est pas: magie, mystique ou musique. À mesure qu'elle se détache du vers, elle s'attribue un destin à la fois grandiose et imprécis, comme de constituer un instrument privilégié de connaissance, une variété d'expérience mystique ou quelque autre source de révélations prodigieuses et irremplaçables. On l'oppose vite à la littérature et à la versification, dont les règles, les conventions, les artifices paraissent autant de gênes et de trahisons très capables d'altérer, si l'on n'y prend garde, l'intégrité du sublime message qu'elle a mission de transmettre. Aussi se débarrasse-t-elle de toute entrave et presque de toute matière. Voici bientôt la poésie moderne: toute de sons ou toute d'images».

15. «Au contraire, c'est justement dans la mesure où le surréalisme a considéré la poésie comme un fait et l'a systématiquement épuisée en tant que telle jusqu'en ses limites extrêmes, limites qui sont à leur tour des faits poétiques susceptibles d'un développement concentrique et ainsi de suite, qu'il s'est acquis en propre le droit d'entreprendre avec quelque validité la critique de l'imagination empirique».

18. «A la mémoire du chismite Dimitri Ivanovitch Mendeleïev et du poète Saint-John Perse qui, par les voies opposées du nombre et de la sensibilité, m'ont également montré la possibilité d'une intelligence rigoureuse de la poésie».

19. «Caillois s'en prend au droit, accordé selon lui aux poètes, de dire "non importe quoi" et de faire passer pour poèmes "les plus inexcusables escroqueries sentimentales, artistiques ou intellectuelles". Il voudrait apporter une rigueur scientifique à l'étude de la littérature, et surtout à la poésie. Il s'agit d'expliquer le lyrique *par* le scientifique, "d'organiser la poésie", comme il dit, et de trouver les lois qui en déterminent la production. Il poursuit ce projet tout au long de sa vie, et ses *Approches de la Poésie* représentent l'aboutissement de cet effort».

22. «Il est visible cependant que la poésie s'accommode mieux que la prose du mystère et y puise les plus personnels de ses effets. Il est des poèmes qui contiennent un apologue énigmatique dont on est convaincu qu'il est vrai, sans qu'on sache quelle situation intérieure

peut le préciser et l'expliquer. Ce sont des paraboles dont on ne fait que pressentir le sens et l'on attend que l'événement vienne l'éclaircir ou le confirmer. Cette clef, peut-être, n'ouvre aucune porte ou peut-être ne se trouvera-t-on jamais devant celle qu'elle ouvre».

23. «... la poésie commence au moment où l'on considère le mot dans l'infinité théorique de ses représentations...».

25. «Je fabriquais mes jouets».

26. «Il est clair que l'indépendance affective du concept vis-à-vis du mot qui le supporte est déterminée à la fois — par l'objet, c'est-à-dire par son potentiel de représentations ou d'excitations collectives (ainsi la psychanalyse et la gestalt-théorie révèlent dans des domaines différentes l'existence de symboles et de formes attractives de valeur universelle), — par le sujet, c'est-à-dire par la systématisation consciente et inconsciente de ses souvenirs et tendances, d'un mot, par sa vie, — et enfin par leurs précédents rapports, c'est-à-dire par le “décor” des occasions où ils se sont déjà trouvés en présence....».

27. «Comment en effet nommer autrement ces rêves continûment palpables et visibles qui s'abandonnent encore intégralement à l'activité de l'esprit, mais qui manifestent déjà à son égard une indépendance parfois salutaire?».

31. «Le surréalisme dont il rêve ne trahit pas la réalité, ne s'en moque pas, mais au contraire, tente d'accréditer tout ce que la société industrielle avait cherché à lui enlever. Selon lui, la démarche poétique vraie va du côté du merveilleux et d'insolite et doit faire la part de l'irrationnel “dans l'objet et le concept”. Mais attention, ajoute-t-il aussitôt, marquant sa différence avec l'Evangile surréaliste, “il n'est rien dont elle ne doive rendre compte après coup à la plus stricte des critiques méthodologiques”. Ce penseur déjà non conformiste est exigeant jusqu'à l'excès quant à l'unique objet de son amour et de sa détestation, la poésie. “La poésie n'a pas droit à l'autonomie”, lance-t-il en fin fièrement au lecteur, avec la conviction mi-acrobatique, mi-mystique du torero plantant sa banderille sur l'animal rétif».

32. «Dans ces conditions le concept et l'objet sont au fond des points d'application également valables, étant donné qu'il existe entre le concept et l'ensemble des aventures singulières qui

le supportent affectivement, la même *indépendanceconcrète*, les mêmes rapports inquiétants qu'entre l'objet et son rôle utilitaire, bien loin qu'on puisse apercevoir ici et là la coïncidence parafaita qu'y suppose la pensée rationnelle. Il est manifeste que jamais le rôle utilitaire d'un objet ne justifie complètement sa forme, autrement dit l'objet déborde toujours l'instrument».

33. «Beaucoup plus radicalement, l'effort de Caillois est pour reconnaître dans l'objet des sciences une *structure* poétique qui aurait une valeur descriptive en soi».

34. «Autrement dit, c'est toujours le même débat qui se poursuit entre eux depuis plus de vingt ans sur la nécessité, la justesse de l'image ou son arbitraire absolu...».

35. «Il m'est arrivé deux fois au moins de mettre en relief le rôle initiatique des énigmes. En revanche, je suis très loin d'être convaincu que l'image poétique soit assimilable à l'énigme. Elle en dérive peut-être, mais une révolution décisive a eu lieu. L'énigme est liturgique, immuable, alors que, dès le début, l'image poétique repose, en partie au moins, sur sa valeur de nouveauté, c'est-à-dire de choc. Dans un cas, il s'agit de savoir, dans l'autre de créer. L'énigme sert à vérifier que le postulant se trouve bien en possession d'une connaissance tenue secrète. Par l'image, le poète démontre sa capacité de découvrir entre deux termes quelque rapport à la fois surprenant et convaincant».

36. «Il est bon d'étonner, mais le simple arbitraire, le seul disparate ne sont rien: il faut étonner justement».

37. «Il ne s'agit pas là du *trouble* ou de la *jouissance* que procure une *belle image*, mais d'un désarroi, désarroi devant ce que je me plais à nommer la *déroute des évidences*».

38. «Encore si de telles séductions étaient innocentes! Si l'on pouvait, sans déchoir, succomber à leur charme! S'il ne coûtait rien de s'en rassasier! Mais c'est tout livrer que de se plaire à ces sortilèges. Il n'existe puissance concertée qu'ils ne déçoivent. On ne les goûte pas sans renoncer d'abord aux facultés qui servent à construire et à dominer. S'ils désespèrent ainsi l'intelligence, la volonté et leurs austères ambitions d'où vient qu'ils flattent? Il faut qu'encourageant de troubles tendances, ils invitent à descendre quelque pente redoutable. On devine par ce détour qu'ils appartiennent et entraînent à l'univers des appétits obscurs, des

luxures imprécises et avides. Ce sont les herbes folles qui croissent à l'envie dans les consciences abandonnées et les étouffent, les moissons importunes qu'il faut arracher d'une âme qu'on désire cultiver et voir produire».

40. «Cela dit, l'effort du surréalisme sera peut-être plus facilement situé: on a pu croire qu'il travaillait à déconsidérer la réalité, ou plus exactement à mettre en doute avec preuves à l'appui toute solidité objective».

42. «Sur cette route, la présence d'esprit ailleurs si utile fait place à une mystérieuse *absence d'esprit*, et la prétendu et illusoire liberté d'esprit ailleurs si brillante à la *nécessité d'esprit* — qui pardonne moins et qui connaît mieux. La poésie n'a pas droit à l'autonomie».

43. «L'impureté dans l'art relève enfin exclusivement de *l'imagination empirique*, en entendant par cette expression la capacité d'utilisation du concret à des fins le plus souvent passionnelles, mais où la part d'une certaine intellectualité tendue n'est nullement négligeable. Il faut d'ailleurs admettre que la *fabulation* (fonction lyrique, imagination diffuente, association nos dirige des idées, etc.) n'est jamais entièrement exempte d'*interprétation* (tendances scientifiques unitaires de systématisation théorique, etc.), ni inversement l'interprétation d'impure et délirante fabulation, mais par le fait même combien recevable et digne à son tour d'intérêt et d'étude».

46. «L'irrationnel: soit; mais j'y veux d'abord la cohérence (cette cohérence au profit de la quelle la logique a dû céder sur toute la ligne dans les sciences exactes), la surdétermination continue, la construction du corail; combiner en un système ce que jusqu'à présent une raison incomplète élimina avec système».

48. «Par opposition au féérique ou au merveilleux qui impliquent un monde d'enchantements, de métamorphoses et de miracles continuels, où tout est, à chaque instant, possible, le fantastique suppose, je crois la reconnaissance d'un univers ordonné où règnent les lois immuables de la physique, de l'astronomie, de la chimie, où les mêmes causes produisent les mêmes effets et d'où, par conséquent, le moindre miracle est exclu. Le fantastique apparaît alors comme la rupture d'un ordre naturel, tenu pour imperturbable».

50. «Il faut qu'il soit *imaginaire*, c'est-à-dire invention délibérée de l'esprit, qui la connaît pour telle. Aussi le fantastique ne peut-il *exister* à proprement parler: faire partie de la nature, de l'univers attesté».

51. «Je ne cesse de le répéter:

LE FANTASTIQUE EXISTE NON PAS PARCE QUE LE NOMBRE DES POSSIBLES EST INFINI, MAIS PARCE QUE, QUOIQUE IMMENSE, IL EST LIMITÉ. IL N'Y A PAS DE FANTASTIQUE LÀ OÙ IL N'EST RIEN DE DÉNOMBRABLE NI DE FIXE, C'EST-À-DIRE LÀ OÙ LES POSSIBLES NE SONT NI DÉFINIS NI SUSCEPTIBLES D'ÊTRE ENUMERES. LORSQUE TOUT À TOUT MOMENT PEUT ARRIVER, RIEN N'EST SURPRENANT ET AUCUN MIRACLE NE SAURAIT ÉTONNER. AU CONTRAIRE, DANS UN ORDRE RÉPUTÉ IMMUABLE, OÙ LE FUTUR PAR EXEMPLE NE PEUT RÉPERCUTER SUR LE PASSÉ, UNE REENCONTRÉ QUI PARAÎT CONTREDIRE CETTE LOI NE LAISSE PAS D'INQUIÉTER».

52. En nota al pie: «La production littéraire du futur amateur de pierres est encore limitée mais déjà très remarquable. En avril 1933, il a donnée aux *Cahiers du sud* (n°150), où son amie Georgette Camille travaille un texto fort intéressant, d'inspiration surréaliste, intitulé "Le second épithalame. Paroles du délire de la fièvre de Roger Caillois", pour le moins surprenant et qu'il reniera plus tard, bien sûr, ne pouvant guère l'attribuer à quelque exploration méthodique de son inconscient».

54. «Tu laisses ma divagation continuer et rien n'est selon mon désir. Aussi je voudrais être un fou afin que personne ne me contraigne, je serais respecté comme un objet fragile, et toi-même, tu m'aimerais».

55. «Je te l'ai dit: il n'est jamais besoin de comprendre, il est très nécessaire que tout soit absurde».

56. «Quelle tentation pourtant que de fixer des songes! Le poète recherche les ivresses des sens, les delires de l'esprit; comme s'il pouvait peindre ces incendies au moment où ils le

consument, ou en rapporter un tison qui resterait ardent. Rien ne se prête moins à l'ordonnance que les paroxysmes».

58. «Hélas, il me fallut bien vite constater qu'il s'agissait là non d'investigations sérieuses, mais de simples jeux de société, comme chacun peut encore aujourd'hui s'en convaincre en lisant les résultats des enquêtes dans *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n°6 (et dernier) avec des commentaires à peine critiques de Paul Éluard».

59. «Une fois, c'était au café de la place Blanche où nous nous réunissions tous les soirs, quelqu'un avait apporté du Mexique des haricots, des fèves, qui avaient la propriété brusquement de sauter, un peu comme des culbutons. Et tout le monde s'extasiait là-dessus, et moi j'ai pensé que, probablement, il y avait un petit insecte, un vers, et qu'on devrait bien demander un couteau au garçon pour en ouvrir un. Et Breton s'est fâché. Il a reconnu là cette attitude qu'il appelait, chez moi, anti-lyrique, que c'était vraiment l'attitude la plus hostile au merveilleux qu'il avait jamais vue. Pour moi, ce n'était une attitude "anti-merveilleux", c'était une attitude contre le merveilleux en ce qu'il a de factice. Et pour moi le merveilleux est ce qui résiste à cette épreuve. Et c'est probablement à partir de cet épisode, qui a fait que j'ai quitté le groupe surréaliste, parce qu'il y avait vraiment sur ce point incompatibilité d'humeur, que j'ai pensé qu'il y avait une distinction fondamentale entre le merveilleux et le mystère; et le mystère, je veux dire: le fantastique. Pour moi, vraiment, ce sont deux signes de culture, et même deux niveaux de civilisation différents».

61. «J'ai eu jusqu'ici un sentiment assez vif de la solidarité pour couvrir tout cela, à contrecœur, devant les attaques extérieures si fondées qu'elles aient été. Aussi bien avais-je accepté sans hésitation la morale de clan du surréalisme. Il ne m'est plus possible de le faire encore puisque je suis trop ouvertement en désaccord sur le principe même de l'entente».

63. «Dès avant sa rupture, Caillois reprochait à Breton de considérer le problème du langage comme résolu, ou plutôt de confondre le langage et la pensée en leur supposant une adéquation parfaite, ce que l'introspection et, plus encore, la psychanalyse ont rendu insoutenable, disait-il avant d'apprendre de la bouche de Lacan que l'inconscient est structuré comme un langage».

II

1. En la nota al pie: «D'autre part, il se passionne de plus en plus pour la mante religieuse, insecte qui a déjà suscité un certain intérêt chez les surréalistes. Breton en a fait l'élevage pendant deux ans à Castellane, dans le Midi: il aime particulièrement la "tête triangulaire" de l'animal dont il conserve un spécimen "séché" dans un tiroir de son bureau. Des 1924, il voulait utiliser comme logo de la maison d'édition qu'il projetait de créer un dessin de mante en attitude spectrale fait par Max Ernst. Paul Eluard, lui collectionne les mantidés. Il voit dans leurs moeurs, avoue-t-il au jeune homme, "l'idéal des relations sexuelles". C'est également par l'intermédiaire de Breton que le jeune homme va découvrir un autre animal étrange: le fulgore porte-lanterne, appelé à jouer un rôle non négligeable dans son oeuvre. Breton possède une boîte pleine de ces insectes de la Guyane et du nord du Brésil. Leur protubérance frontale leur donne une gueule rappelant celle du crocodile».

2. «Dans une étude sur la mante religieuse, j'essayai, il y a presque vingt ans, d'établir une relation entre certains faits en apparence, et peut-être en réalité, sans rapport: les moeurs sexuelles de la mante femelle qui dévore le mâle pendant l'accouplement; l'intérêt exceptionnel généralement porté par l'homme à cet insecte, qu'il tient pour divin ou pour diabolique presque partout où il le rencontre: de la Provence et de la Grèce à la Rhodésie et au sud de l'Afrique; la frayeur en fin, dont témoignent de nombreux mythes ou obsessions, qu'une femme démoniaque n'engloutisse, ne tue ou ne mutile celui qui s'unit à elle, au moment et à la faveur de cette union même».

3. «Le cas échéant, j'insisterai pour ma part autant qu'on voudra sur la fonction et les déterminations sociales des mythes: à peu près tout en eux y ramène. Cependant ces représentations collectives sont privilégiées. Elles apaisent, réconfortent ou se font craindre. Aussi leur action sur l'affectivité, pour être si impérative, s'annonce à quelque degré comme nécessairement médiatisée dans l'individu par une secrète convergence de ses propres postulations».

4. «Or, si peu qu'on s'interroge sur les conditions objectives de la symbolique par exemple, on est amené à prêter la plus grande attention au phénomène de l'évocation. Tout se passe en effet comme si certains objets et certaines images bénéficiaient, par suite d'une forme ou d'un contenu particulièrement significatifs, d'une *capacité lyrique* plus nettement marquée qu'à l'ordinaire. Valable très communément, sinon universellement, cette capacité, dans certains cas du moins, semble faire essentiellement partie de l'élément considéré et pouvoir, par conséquent, prétendre autant que lui à l'objectivité».

7. «Voilà de ce fait impliquée l'existence d'idéogrammes objectifs, c'est-à-dire d'objets qui soient si évidemment des signes qu'il devienne difficile à quiconque de ne pas être ému par leur présence ou leur représentation. A juger par exemple de la façon dont les écrivains, les femmes, les sorciers, les enfants, les fous et les médecins se comportent avec les miroirs, il semble bien que ceux-ci possèdent en eux-mêmes une puissance émotionnelle et par conséquent démonstrative».

9. «C'est-à-dire que d'un côté nous avons affaire à un comportement, à un instinct, qui est aveugle, sur lequel l'animal ne peut rien, ceci étant l'aboutissement d'une lignée psychologique où il n'y a que des réactions automatiques, et d'une autre lignée, qui est celle à laquelle aboutit l'homme, et où ce qui était automatisme devient au contraire imagination, avec possibilité d'inventer des fables, de se les représenter, et aussi de les refuser. C'est-à-dire que, ce qui dans ce cas se passe dans la réalité, se passe dans l'autre cas dans l'imagination. Et la mante religieuse m'a paru avec ses correspondants mythiques de femme fatale, ou de fille poison, n'est-ce pas, ou de femme à vagin denté, m'a paru être ce que donnait un instinct, ou une pulsion, comme disait la psychanalyse à laquelle je m'intéressais beaucoup alors, dans deux lignées éloignées du monde animal: le monde des insectes, et le monde humain».

10. «Mais là où Lévi-Strauss fait une science des niveaux de réflexivité par lesquelles les signes renvoient les uns aux autres, Caillois propose une science des esquisses de l'imagination d'un règne de la nature à un autre».

11. «Je me rappelai que la science se représente volontaire l'homme et l'insecte comme les deux point d'aboutissement de l'évolution biologique. Les formes prises par la vie deviennent

de plus en plus complexes. Elles s'engagent, il est vrai, dans des voies divergentes et incompatibles. Mon postulat informulé était que la *complexité même crée des liens*, suscite des parentés, implique des réponses parallèles à des problèmes analogues».

13. «Cette analyse, incomplète sans doute, d'une très quelconque association d'idées automatique –très exactement la première *venue* –peut passer pour un coup de sonde dans le monde mental. Elle met en lumière deux résultants importants: *la remarquable solidarité des représentations et la complexité infinie de leur surdétermination réciproque; l'extraordinaire puissance d'annexion et de systématisation passionnelles des idéogrammes lyriques*».

14. «Ce qui m'a intéressé, c'est de voir qu'il y avait dans la mythologie des mythes qui n'avaient pas comme centre la mante religieuse, mais qui étaient des mythes de femmes fatales, ou de femelles dangereuses dont le vagin était denté, par exemple, et coupait l'organe masculin, ou était empoisonné, communiquait une maladie pernicieuse à ceux qui s'accouplaient avec elles, ou encore simplement qui les aspiraient dans leurs organes sexuels comme chez les esquimaux, et qui après rejetaient un squelette minimisé avec l'urine, par exemple. C'est là qu'il y avait des légendes, ou des mythes ou des délires, parce qu'on retrouvait également ces mêmes aberrations, ces même fables, dans les délires des malades. Il y avait par conséquent une terreur de la femme qui causait la mort de celui qui s'approchait d'elle sexuellement. Alors, j'ai eu l'idée de confronter le comportement de l'insecte, qui est automatique, avec les imaginations et délires de l'homme, tels qu'on les connaît, soit par l'étude de la mythologie, soit par l'étude de la littérature psychiatrique».

17. «Une fois de plus, par l'intermédiaire d'une fabulation et avec les contrastes accoutumés, le comportement de l'insecte explique la mythologie de l'homme. Il éclaire non seulement la croyance au mauvais oeil, mais l'invention de créatures aux regards paralysants ou mortels comme la Gorgone, le catoblépas, le basilic et tant d'autres».

18. «En une lettre, je ne puis vous dire tout l'intérêt que j'ai pris à la lecture de la "Mante Religieuse". Il y a là une idée d'une profondeur incroyable qui m'a fait bâtir rêve sur rêve. Que tous les mythes ne soient que des insectes, cela doit plaire à tous ceux qui aiment comprendre. L'homologie de la conduite et du mythe me paraît devoir éclairer une causalité du symbole qui permettrait de donner un sens nouveau à la finalité».

19. «Au contraire, il arrive assez rapidement que l'idéogramme manque de représentations capables de le faire apparaître avec éclat, car il est rare qu'il ait été présent dans un nombre élevé de grandes émotions. La richesse du jeu d'échecs est déjà pour moi exceptionnelle. Que se passe-t-il donc quand, les images fortes ayant été évoquées, seules des images indifférentes ou presque peuvent l'être? *Il semble qu'à ce moment, la puissance lyrique de l'idéogramme s'étant pour ainsi dire déchargée, la plus émouvante des représentations secondaires, qui ont servi à l'indure pour la dernière fois, prenne le commandement de l'association et l'infléchisse vers sa propre cristallisation*».

20. «De quelque côté qu'on aborde les choses, le problème dernier se trouve être en fin de compte celui de la *distinction*: distinctions du réel et de l'imaginaire, de la veille et du sommeil, de l'ignorance et de la connaissance, et, toutes distinctions en un mot dont une activité valable doit se montrer la prise exacte de conscience et l'exigence de résolution. Parmi les distinctions, aucune assurément, n'est plus tranchée que celle de l'organisme et du milieu; il n'en est aucune du moins où l'expérience sensible de la séparation soit plus immédiate. Aussi convient-il d'observer le phénomène avec une attention toute particulière et, dans le phénomène, ce qu'il faut encore, dans le stade actuel de l'information, considérer comme sa pathologie —le mot n'ayant ici qu'un sens statistique—c'est-à-dire l'ensemble des faits connus sous le nom de mimétisme».

21. En nota al pie: «D'autre part et d'une façon générale, de nombreuses erreurs auraient été évitées, si les animaux avaient été étudiés plus fréquemment *in vivo* et non *in vitro*».

22. «Dan ces conditions, je me hasarderai à présenter un autre principe de répartition: il repose sur la nature du résultat cherché ou obtenu par l'animal. Je distingue alors les trois cas suivants: le *travesti*, chaque fois que l'animal semble essayer de se faire passer pour un représentant d'une autre espèce; le *camouflage* (allocryptie, homochromie, couleurs disruptives, homotypie), grâce auquel l'animal parvient à se confondre avec le milieu; l'*intimidation* en fin, quand l'animal paralyse ou épouvante soit son agresseur, soit sa proie, sans que cet effroi soit justifié par un péril correspondant».

23. «Le recours à la tendance magique de la recherche du semblable ne peut d'ailleurs être qu'une première approximation, car il convient d'en rendre compte à son tour. La recherche du semblable apparaît comme un moyen, sinon comme un intermédiaire. La fin semble bien être *l'assimilation au milieu*».

25. «Toutes ces expressions mettent en lumière un même processus: *la dépersonnalisation par assimilation à l'espace*, c'est-à-dire ce que le mimétisme réalise morphologiquement dans certaines espèces animales».

27. «Les distinctions vitales s'étiolent. La mante, en assimilant son mâle, et les insectes miméticiens, en renonçant à se distinguer du milieu où ils vivent, sont chacun à leur manière un exemple de ce moment où les êtres n'ont plus l'énergie de faire la différence».

29. «Mais la mode chez les hommes est aussi phénomène de mimétisme, de contagion obscure, de fascination d'un modèle imité sans cause. Elle est alors rapide et fantaisiste. Elle transforme le vêtement, les arts la littérature, toutes choses extérieures et libres et constamment modifiables, alors que, chez les insectes, la variation, une fois de plus, s'inscrit dans l'organisme, n'est issue d'aucune initiative et, aussitôt acquise, se perpétue immuable durant une longévité que le rythme humain ne se représente qu'avec peine. Je sais que tout ou presque tout encourage à protester que le terme de mode introduit seulement une métaphore, presque un jeu de mots, et qu'il dissimule le mystère par un vain subterfuge. Je sais qu'il choque au premier abord et que rien ne saurait être admis sans dossier constitué et étude approfondie. Mais il faut premièrement rompre avec des préjugés vivaces et dissocier l'alliance néfaste et stérilisante qui, dans l'esprit des spécialistes, unit si étroitement mimétisme et utilité biologique que, la plupart du temps, ils ne les conçoivent plus l'un sans l'autre. Mon but est avant tout d'orienter la recherche dans une direction neuve».

30. «...c'est pour essayer d'établir qu'il existe bien dans le monde des vivants une loi de déguisement pur, un entraînement à se faire passer pour autrui, clairement attesté, indiscutable et qui n'est nullement réductible à quelque nécessité biologique dérivant de la concurrence des espèces ou de la sélection naturelle. Le mécanisme demeure sans doute énigmatique».

32. «J'examineraie tour à tour ces trois genres de phénomènes. Quelques remarques préliminaires sont dès maintenant utiles.

La première est que j'écarte par principe tout ce qui n'est pas *tromperie* à quelque degré, en particulier les couleurs sémantiques, destinées à inculquer le souvenir d'une expérience désagréable, rappelant que l'animal attaqué est armé ou qu'il n'est pas comestible. En effet, je m'occupe exclusivement du mimétisme et non de la question plus vaste de la fonction des couleurs dans le monde animal.

En second lieu, les rubriques proposées comportent indifféremment des exemples de mimétisme offensif et défensif. Je n'y vois que des avantages, car ces deux fins du mimétisme sont fréquemment indissolubles dans la nature: de très nombreux animaux sont à la fois chasseurs et chassés».

33. «L'insecte agit sans pouvoir agir autrement, tandis que, chez l'homme, l'homme se représente; c'est-à-dire: l'homme est un imaginaire, et pas un automatisme. Et c'est ce qui permet à l'homme de créer les mythes, les rêves, les poésies, et toutes espèces d'images qu'il a devant soi, la sculpture, la peinture, etc. et, par conséquent, vis-à-vis de quoi il peut prendre du champ, il peut prendre une certaine distance. Il peut refuser, il peut contrôler, il peut modifier...».

38. «Car la bulle comprend aussi les universités et les bibliothèques, les théâtres et les musées, tout lieu de lecture et de spectacle, tout germe de pensée et d'invention, tout silo où les hommes emmagasinent leur savoir et leurs oeuvres».

39. «L'analogie n'est pas la traduction d'une harmonie pré-établie. Elle est plutôt la conséquence simultanée de l'indigence du monde en formes élémentaires et de sa richesse combinatoire. La rime des formes n'est l'indice d'aucune bienveillance de l'univers. Elle apparaît bien plutôt comme la marque d'un univers "froissé", comme la manifestation équivoque d'un luxe et d'une gratuité. Elle ne constitue pas un principe d'explication générale, une illumination du système, mais plutôt un point d'obscurité et d'énigme».

40. «Des sciences diagonales sont à naître, qui composeraient les aberrations que les chercheurs constatent çà et là dans les compartiments où ils sont contraints d'opérer. Il est

possible, il est probable que les mêmes désordres qui, isolés, les déroutent, conjugués s'éclaireraient mutuellement».

41. «D'où l'idée de sciences diagonales qui relieraient des recherches victimes de la fatalité d'isolement qui pèse sur elles ou qui, parce qu'elles se développent dans des domaines en apparence disparates, n'auront jamais connu de points de jonction, alors qu'on sait bien, pourtant, que la science commence avec les refus des apparences et la recherche de l'identité profonde qu'elles dissimulent».

43. «Le progrès de la connaissance consiste pour une part à écarter les analogies superficielles et à découvrir des parentés profondes, moins visibles peut-être, mais plus importantes et significatives».

44. «Je sais, comme tout le monde, l'abîme qui sépare la matière inerte de la matière vivante. Mais j'imagine aussi que l'une et l'autre pourraient présenter des propriétés communes, tendant à rétablir l'intégrité de leurs structures, qu'il s'agisse de matière inerte ou vivante. Je n'ignore pas non plus qu'une nébuleuse qui comprend des milliers de mondes et la coquille sécrétée par quelque mollusque marin défient la moindre tentative de rapprochement. Pourtant, je les vois toutes deux soumises à la même lois de développement spiral».

46. «Petit à petit s'est imposée pour moi la distinction suivante: asymétrie, l'état qui précède l'établissement d'un équilibre, en l'occurrence d'une symétrie; dissymétrie, l'état qui suit la rupture d'un équilibre ou d'une symétrie tout en laissant conjecturer ou induire l'ordre désavoué c'est-à-dire en apparaissant clairement comme une intervention ultérieure, subversion devenue nécessaire ou modification préméditée».

III

2. «Dans ces conditions, je me suis résigné à ne décrire que des types de relations. C'était plus franc, si c'était moins prudent. Le côté schématique de l'ouvrage s'en trouve sans doute accentué à l'extrême; j'ai été ambitieux par nécessité: Ne pouvant aborder l'étude de l'inépuisable morphologie du sacré, j'ai dû tenter d'en écrire la syntaxe».

4. « Ces deux mondes, celui du sacré et celui du profane, ne se définissent rigoureusement que l'un par l'autre. Ils s'excluent et ils se supposent. On tenterait en vain de réduire leur opposition à quelque autre: elle se présente comme une véritable donnée immédiate de la conscience. On peut la décrire, la décomposer en ses éléments, en faire la théorie. Mais il n'est pas plus au pouvoir du langage abstrait de définir sa qualité propre qu'il ne lui est possible de formuler celle d'une sensation. Le sacré apparaît ainsi comme une catégorie de la sensibilité».

6. «Le sacré appartient comme une propriété stable ou éphémère à certaines choses (les instruments du culte), à certains êtres (le roi, le prêtre), à certains espaces (le temple, l'église, le haut lieu), à certains temps (le dimanche, le jour de Pâques, de Noël, etc.). Il n'est rien qui ne puisse en devenir le siège et revêtir ainsi aux yeux de l'individu ou de la collectivité un prestige sans égal».

7. «L'être, l'objet consacré peut n'être nullement modifié dans son apparence. Il n'en est pas moins transformé du tout au tout».

11. *«La sorcellerie, ou —ce qui revient au même— la croyance à la sorcellerie, ne saurait s'expliquer que si elle repose sur une donnée qui déborde les limites de l'espèce et qui lui soit antérieure».*

12. «Il y a, nous l'avons dit, dans tout rite de la magie aussi bien que de la religion, une même force mystique, qu'on avait autrefois le tort d'appeler magique»

13. En nota al pie: «En effet, on n'a pas tardé à remarquer que l'énorme domaine de l'histoire des religions constituait une mine inépuisable d'éléments de comparación avec le comportement de la psyché individuelle ou collective, comportement étudié par les psychologues et les analystes».

15. «Pantomime, sursauts, fascination, émission d'un bruit étrange et inquiétant sont procédés de sorcier. Peint de couleurs vives ou de blanc, décoré, masqué, gesticulant sur des échasses qui le grandissent comme la mante se grandit dressée sur ses pattes de derrière, ou danseur,

convulsionnaire, faisant retentir le rhombe ou la crécelle, il célèbre une liturgie panique. J'ai eu, lors d'une autre étude, l'occasion d'insister sur l'importance du masque et de la frénésie dans l'histoire de l'homme. Je résume ici les données du rébus, telles que j'ai cru pouvoir les définir».

16. «Le passage au social est possible à tous les étages de la construction: on a vu qu'on avait opposé la religion et la magie comme une attitude de soumission à une attitude de recours à la contrainte; les sociologues, au contraire, les opposent comme deux ensembles de phénomènes. L'un "systématique, ordonné, obligatoire", la religion; l'autre, "désordonné, facultatif ou criminel", la magie. Il n'est pas sûr que ces deux points de vue soient incompatibles. Il est au contraire facilement concevable qu'une certaine attitude mentale s'accompagne communément comportement déterminé à l'égard du groupe social, soit qu'elle l'entraîne, soit qu'à l'inverse, elle se trouve entraînée par la situation de l'individu dans la société et par ses réactions immédiates vis-à-vis d'elle».

17. «Mais il existe un groupe considérable de phénomènes religieux où le double caractère sacré et social des rites et des croyances n'apparaît pas au premier abord. C'est la magie. Pour généraliser les résultats de notre travail sur le sacrifice, et aussi pour les vérifier, il fallait s'assurer qu'elle ne constitue pas une exception. Or, la magie nous présente un ensemble de rites aussi efficaces que le sacrifice. Mais il leur manque l'adhésion formelle de la société. Ils se pratiquent en dehors d'elle et elle s'en écarte. De plus, sacrilèges, impies, ou simplement laïcs et techniques, ils n'ont pas au premier abord le caractère sacré du sacrifice».

18. En nota al pie: «Le mot *mana* est à la fois substantif, adjectif, verbe, désigne des attributs, des actions, des natures, des choses. Il s'applique aux rites, aux acteurs, aux matières, aux esprits de la magie, aussi bien qu'à ceux de la religion».

20. «[...] à quoi tient l'emprise des mythes sur la sensibilité? A quelles nécessités affectives sont-ils destinés à répondre? Quelles satisfactions sont-ils chargés d'apporter? Car en fin il fut un temps où des sociétés entières y ajoutaient foi et les actualisaient par des rites, et, maintenant qu'ils sont morts, ils ne cessent de protéger leur ombre sur l'imagination de l'homme et d'y susciter quelque exaltation».

21. «Aussi les études qui composent cet ouvrage n'ont-elles pas d'autre but que de repérer, dans le labyrinthe des faits proposés à l'observation, les carrefours, les lieux critiques, les points où viennent interférer des données aussitôt divergentes. Elles s'attachent surtout au mieux caractérisé d'entre eux, *le mythe*, et s'efforcent, par l'analyse d'un exemple choisi aussi significatif que possible, de définir sa nature et sa fonction, précisant les différentes déterminations qui (des lois élémentaires de la biologie à celle qui, complexes à l'extrême, régissent les phénomènes sociaux) contribuent à faire des représentations collectives de caractère mythique une manifestation privilégiée entre toutes de la vie imaginative».

23. «Et on a inventé un Paris de fantasmagorie. Et c'est ça que j'ai appelé le mythe de Paris, cela, et la fascination qu'exerçait la grande ville naissante».

24. En nota al pie: « On a remplacé dans les flacons de parfum l'essence de rose ou de violette par du vitriol».

27. «Cette démarche ne représente rien de moins que la plus profonde des révolutions et ce n'est pas indifférent que le dionysisme ait coïncidé avec la poussée des éléments ruraux contre le patricien urbain, et que la diffusion des cultes infernaux aux dépens de la religion ouranienne ait été entraînée par la victoire des couches populaires sur les aristocraties traditionnelles. En même temps les valeurs changent de signe; les pôles du sacré, l'ignoble et le saint, permutent. Ce qui était en marge avec la si intéressante défaveur attachée à cette expression, devient constitutif de l'ordre et en quelque sorte *nodal*: l'asocial (ce qui paraissait tel) rassemble les énergies collectives, les cristallise, les émeut —et se montre force de *sursocialisation*».

28. «Il suffit de cet aperçu pour pouvoir user du terme de *vertus dionysiaques* en entendant par vertu *ce qui lie*, par vice, *ce qui dissout*. Car il suffit qu'une collectivité ait pu trouver en elles sont assise affective et fonder la solidarité de ses membres sur elles seules à l'exclusion de toute prédétermination locale, historique, raciale ou linguistique, pour assurer, chez ceux qu'elles sollicitent, la conviction qu'elles sont injustement brimées dans une société qui veut les ignorer et qui ne sait pas les réduire, pour leur donner le goût et leur montrer la possibilité de s'y grouper en formation organique inassimilable et irréductible, pour affermir enfin leur résolution de recourir par cette stratégie toujours offerte».

29. «Aussi différentes qu'on les imagine et qu'elles apparaissent, réunies en une seule saison ou disséminées dans le cours de l'année, les fêtes semblent partout remplir une fonction analogue. Elles constituent une rupture dans l'obligation du travail, une délivrance des limitations et des servitudes de la condition d'homme: c'est le moment où l'on vit le mythe, le rêve. On existe dans un temps, dans un état, où l'on est seulement tenu de dépenser et de se dépenser. Les mobiles acquisitifs ne sont plus de mise, il faut dilapider et chacun gaspille à qui mieux mieux ses richesses, ses vivres, sa vigueur sexuelle ou musculaire. Mais il semble qu'au cours de leur évolution, les sociétés tendent vers l'indifférenciation, l'uniformité, l'égalisation des niveaux, les relâchement des tensions».

36. «Pour l'individu, la participation à la fête comme à la guerre est à la fois épiphanie et sacrement. Il croit entrevoir le fond des choses et il en est transformé. Il accède par elles à un monde intense et authentique, dont la vie ordinaire lui semble ensuite un calque sans couleur ni relief. L'horreur de la guerre ne diminue pas, elle augmente à l'inverse l'éclat de la révélation. Plus celle-là est atroce, et plus celle-ci apparaît éblouissante».

37. «C'est un fait que toute l'humanité porte ou a porté le masque. Cet accessoire énigmatique et sans destination utile est plus répandu que le levier, l'arc, le harpon ou la charrue. Des peuples entiers ont ignoré les plus humbles, les plus précieux ustensiles. Ils connaissant le masque. Des civilisations, parmi les plus remarquables, ont prospéré sans avoir l'idée de la roue ou, ce qui est pire, sans avoir, la connaissant, l'idée de l'employer. Le masque leur était familier».

38. «Il existe un mystère du masque: les raisons qui partout ont pu pousser l'homme à se couvrir la face d'un visage second, instrument de métamorphose et d'extase, de possession par les dieux; instrument aussi d'intimidation et de pouvoir politique. L'ethnographie tout entière est emplie de masques et des vertiges, des transes, des hypnoses, des paniques qui en sont la conséquence presque inévitable. C'est au point que j'ai osé avancer une hypothèse démesurée: les peuples accèdent à l'histoire et à la civilisation au moment où il rejettent le masque, où ils le répudient comme véhicule de panique intime ou collective, où ils lui arrachent sa fonctions institutionnelle. Même désaffecté, simple accessoire de carnaval ou de fête mondaine, il inquiète et fascine. Sa puissance de séduction est tenue en lisière: elle n'a

pas disparu. Pour le moment, je désire seulement souligner que le problème du masque n'est ni épisodique ni local. Il affecte l'espèce entière».

42. «Dans la première part du Mythe et l'homme, le mythe est présenté comme le résultat de deux composantes, "externe" et "interne", formées par l'interaction du milieu et du psychisme individuel. Aussi représente-t-il un phénomène exemplaire pour étudier "à vif" la teneur du lien social, la qualité des relations qui unissent l'individu et la société. Lorsqu'il cherche à découvrir la cause de l'impact que le mythe exerce sur la sensibilité de l'homme, Caillois rejette d'emblée la conception utilitaire qui en fait une sorte de "garde-fou" destiné à la conservation de l'individu ou de l'espèce. Tout au contraire, les remarques sur les insectes de la partie "Mimétisme et psychasthénie légendaire" vont le montrer, le mythe manifeste une forme particulière de l'autodestruction: la destruction par perte des limites individuelles».

43. «Autrement dit, ces déterminations ne peuvent agir qu'extérieurement; ce sont, si l'on veut, les *composantes externes* de la mythologie; or il apparaît à quiconque possède quelque habitude des mythes que ceux-ci *sont conduits en même temps de l'intérieur par une dialectique spécifique d'autoprolifération et d'autocristallisation qui est à soi-même son propre ressort et sa propre syntaxe*. Le mythe est le résultat de la convergence de ces deux courants de déterminations, le lieu géométrique de leur limitation mutuelle et de l'épreuve de leurs forces; il es fait de l'information, par une nécessité interne, des exigences et des données extérieures, lesquelles tantôt proposent, tantôt imposent, et tantôt disposent, en sorte que, rien ne semblant contrebalancer leur rôle [...]

IV

9. «Ces essais divers impliquent tous également que la société est une seconde nature et qu'il n'est pas hors de la portée de l'homme de la discipliner. Je veux dire que la société obéit à ses propres lois et non aux désirs des individus qui la composent».

10. «Il faut qu'il dompte, dirige et divise leurs énergies rebelles. Impuissant par lui même, il peut annuler leurs influences les unes par les autres et jusqu'à les gouverner à son gré, insérant dans leur mécanisme toute espèce d'organes de jonction, d'équilibre et de régulation.

Il doit découvrir les points où il est le plus facile de capter ou d'infléchir leur vigueur sauvage et il apprend bientôt à l'intercepter dans son cours nécessaire par des sortes de digues d'aiguillages ou de pièges. Comme on n'écarte pas une inondation en agitant les bras au ciel, mais en construisant d'avance un système complexe et calculé de canaux et de barrages, l'homme par autant de science, d'intelligence et de travaux doit avoir prise sur l'histoire comme sur la matière».

11. «Aussi est-il possible qu'on surprenne dans les images de l'au-delà colportées par les films américains une sorte de substitut moderne des mythes et pour ainsi dire une mythologie à l'état naissant. Sans doute l'affirmer serait prématuré. Seul le succès ou l'échec, c'est-à-dire la persistance ou la disparition de cette imagerie populaire en décidera. En tout cas, si elle réussit, il ne faudra pas s'étonner que le cinéma se révèle de nos jours le moyen d'expression privilégié de la sensibilité collective. C'est lui qui, supplantant la tradition orale, la munit du lot d'images usuelles qu'elle reconnaît, en les acceptant, comme la traduction de ses tendances et de ses besoins principaux».

12. «C'est cependant le consentement intime qu'il importe de forcer ou de séduire».

13. «Aussi cette égalité théorique des droits s'accompagne-t-elle au départ de la plus regrettable inégalité dans le pouvoir d'en user».

14. «Tel est l'unique fondement de la notion d'ordre: le principe de la différence spécifique des êtres et, partant, de leur hiérarchie».

15. «qui admet le tyran, admet le régicide».

17. «Tout pouvoir est une magie réelle, si l'on appelle magie la possibilité de produire des effets sans contact ni agent, en provoquant pour ainsi dire une parfaite et immédiate docilité des choses».

18. «Dans l'enthousiasme collectif, qu'une technique élémentaire y suscite sans peine, les freins intellectuels et jusqu'aux inhibitions morales perdent la presque totalité de leur efficacité».

19. «L'hitlérisme est un idéal qui ne permet pas qu'on y adhère. Il faut la grâce, et celle-ci n'est pas la récompense de la vertu, mais une donnée de la naissance. Là est le seul parti pris de mon texte: le choix contre la donnée, l'affinité élective contre la pression, le mérite contre l'irrémédiable. C'est le point de vue du Collège de Sociologie, celui de Bataille comme le mien».

20. «Votre texte m'a étonné. Je vois mal à quoi il se rattache. Vous rendez-vous compte à quel point nous sommes loin —même si nous faisons la plus grande part à l'optimisme— de pouvoir parler de pathologie des sociétés? Pour moi, c'est inconcevable. Il faudrait tout a moins mettre en avant quelque principe positif —une volonté, un attrait. Sinon, cela devient très lourd».

23. «Ce dessein suppose une certaine éducation du sentiment de révolte, qui le fasse passer de l'esprit d'émeute à une attitude largement impérialiste et le persuade de subordonner ses réactions impulsives et turbulentes à la nécessité de la discipline, du calcul et de la patience. Il faut en un mot que de *satanique*, il devienne *luciférien*».

24. «Ces trois types de communautés sont immédiatement comparables para la séparation sévère qui coupe leurs membres du reste de la société. L'analyse démontrerait qu'elles sont moins différentes par leur finalité propre que par les conditions extérieures de leur développement, selon qu'elles jouissent de l'appui des pouvoirs, sont tolérées à contrecœur ou réduites à l'illégalité. On s'affilie à chacune par initiative ou noviciat. On y est distingué des autres et apparenté entre soi par un uniforme entier ou un imperceptible signe. Toute leur éthique repose sur cette situation, prévoit des obligations strictes entre les membres et les pousse à regarder le reste des êtres moins comme leurs égaux en droit que comme la matière première de leurs entreprises».

26. «Précise et méticuleuse comme une étiquette de cour, la politesse qui ritualise les rapports mutuels des hommes dans leurs aspects secondaires, en décharge l'esprit du fait même et accroît d'autant son aisance. De plus, elle contribue au maintien d'une certaine tension intérieure qu'on aurait peine à conserver si l'on négligeait la simple tenue. Dans une

association de type fermé, destinée à aggraver les séparations, la politesse fait partie de l'étiquette et devient presque une institution».

27. «Codifiant des relations d'initiés, son caractère ésotérique et conventionnel se trouve renforcé du fait qu'il doit servir à les différencier d'avantages des profanes. L'impoli, en effet, n'est pas tant celui qui néglige les usages que celui qui les ignore ou qui pratique ceux d'un autre groupe. Ainsi la politesse, façon de se reconnaître entre soi et de reconnaître les intrus, devient un moyen pratique de prendre ses distances. De fait, quand il faut manifester à quelqu'un son hostilité ou son mépris, il suffit, comme on sait, d'affecter à son égard une politesse excessive qui le gêne comme un blâme et exclut aussitôt toute familiarité».

28. «Dans le groupe, ces vertus tendent concurremment à rendre plus vives les arêtes de ses contours, plus abrupt le fossé qui l'isole dans la société où il a pris naissance: ceux qui les pratiquent avec ce dessein se trouvent bientôt former à leur tour un véritable *milieu*, au sens organique du mot, un îlot de densité forte, capable par conséquent de s'agglomérer les corps flottants épars dans une société diluée, et de conférer ainsi à ses cellules actives un rôle réellement positif au lieu de l'agitation stérile et désaxée où elles se complaisaient auparavant».

30. «Je m'attachais surtout à la notion qu'il illustre plus particulièrement et descendance historique inamovible, immémoriale, originelle, attirance si peu en rapport avec l'ensemble de mes dispositions qu'elle me semble inviter à la recherche d'une explication psychanalytique faisant état par exemple de la contradiction analogue qui oppose les réflexions du moi inquiet de son origine et de son droit et le fait tout à fait injustifié en bonne justice de l'existence corporelle qui, tout en étant en dernier ressort cette origine et ce droit, se perd dans l'inconscience de la vie utérine de la même manière que les seuls titres d'une dynastie sont de descendre de la *nuit des temps* ».

31. «Comme les glaces sans tain, les vraies différences ne sont pas réversibles: le maître se distingue des esclaves, mais l'inverse n'est pas vrai. L'un est toujours seul à se distinguer de l'autre. Sur ce point, cette pensée de l'ambiguïté exclut toute ambiguïté. Ses distinctions sont orientées. Maîtres et esclaves ne s'opposent plus ici autour d'attributs antithétiques (la

richesse des uns et la pauvreté des autres). Les dirigeants en sont pas exigeants, ou ne le sont que pour eux-même: ils se contentent du privilège d'une distinction qui a sa fin en soi, n'a pas d'autre contenu que la distinction elle-même. Ceux qui en ont ne font rien d'autre que se distinguer, se distinguer des autres, se distinguer entre eux. La distinction, dont ils se réservent le privilège, est moins un attribut qu'un processus actif; elle définit l'acte d'être qui, parce qu'ils ont la force de se distinguer, font la différence».

32. «La hiérarchie des maîtres et des esclaves est ontologique plutôt que sociale, morale plutôt qu'économique. Dans le tableau qu'elle organise, il n'y a aucune raison de plaindre l'esclave. On peut fort bien imaginer, selon Caillois, une situation dans laquelle l'esclave, tout en restant esclave, aurait perdu toute raison de se plaindre: rien n'interdit de concevoir un esclave heureux; un esclave satisfait reste un esclave. Car l'esclave ne se définit plus par son asservissement économique et l'aliénation de sa force e travail qui s'ensuit, il ne se définit plus par les souffrances que lui imposerait le principe de réalité, mais par son asservissement au principe de plaisir».

36. «N'ayant plus envers la société que des réactions de défense, il réserva naturellement sa sympathie à tous ceux qu'elle tient en lisière, dévoyés, filles publiques et hor-la-loi, et se fit peu à peu un héros du *forçat intraitable sur qui se referme toujours le bagne*. On a tort de considérer comme traits de grossière sensiblerie le thème de la prostituée au grand coeur ou celui du bandit magnanime dans la littérature romantique, alors qu'il est peu de meilleurs signes de la nouveauté essentielle de l'époque: la consommation du divorce, dans les valeurs et presque déjà dans les moeurs, entre l'écrivain et la partie compacte et stable du corps social».

38. «Le roman n'a pas de règles. Son origine et sa nature l'en empêchent. Son destin n'est donc pas lié à celui de l'art. Le roman a une autre fonction, une autre grandeur, d'autres servitudes. Décidément, il faut l'étudier *aussi* hors des lettres».

39. «Pour serrer une réalité si fuyante, rien ne sert d'ouvrir des rubriques fixes, de construire des compartiments étanches. On a besoin au contraire d'user de *points de vue*, qui permettent de déterminer les différentes caractères que manifeste chaque ouvrage et surtout d'évaluer à quel degré il les présente. Ainsi peut-on espérer un diagnostic dont la complexité garantisse la

précision et répondre à la complexité même qu'elle définit. Il ne faut pas que ces points de vue s'excluent, mais qu'ils s'associent. Ils doivent tous pouvoir être appliqués simultanément à chaque roman».

V

4. «Les formes sont produites, il me semble, par ACCIDENT, par CROISSANCE, par projet ou par MOULE».

6. «De ce point de vue, ELLES RESSEMBLENT AUX IMAGES DES RÊVES ET IL ARRIVE QU'ELLES EN AIENT LA SÉDUCTION».

7. «à un TUMULTE DE DÉTERMINISMES DESPOTIQUES».

8. «La plupart du temps l'être grandit sans qu'une altération sensible modifie son aspect».

9. «Ici est inventée la symétrie dynamique».

10. «Une oeuvre d'art donne le sentiment de la perfection, quand le spectateur fasciné ne sait pas l'imaginer autrement qu'elle est, c'est-à-dire quand elle ne lui laisse rien à désirer».

11. «C'EST QU'ELLE DÉRIVE DE LA CULTURE, AVANT DE DÉPENDRE DE LA NATURE, dont elle est issue cependant en dernier ressort».

12. «Une somme de conventions, de préjugés si l'on y tient, en tout cas de préférences tacites, définissent chaque fois une manière de voir et d'apprécier, qui s'étend aux différents arts. Elle oriente la perception naïve, l'accoutume à une esthétique latente ou formulée, qui dépend du temps tant apparentes par leur origine commune, les formes naturelles comme régularisées, et par leur ambition qui est LA RECHERCHE DE QUELQUE EXCELLENCE. Cette connivence n'est pas sans enseignement. Elle amorce le problème entre l'art et la beauté».

14. «Tel est le mode de reproduction des OBJETS EXTÉRIEURS ET SANS VIE, par conséquent sans puissance propre de prolifération, qu'ils soient issus d'un *projet* ou, à la rigueur, d'un *accident*, encore qu'en ce dernier cas la copie risque de rester superficielle, car elle restitue la forme sans employer le plus souvent la même matière, qui peut se trouver rebelle au moulage».

15. «C'EST QUE L'ARTIFICE NE SAURAIT BIEN RESTITUER QUE L'INERTE. La substance, le grain de la vie lui échappent. La machine n'en procure jamais que l'illusion ou le simulacre».

17. «En effet, l'homme ne s'oppose pas à la nature, IL EST LUI-MÊME NATURE: matière et vie soumises aux lois physiques et biologiques qui gouvernent l'univers. Elles le pénètrent, le traversent, l'organisent. Il coïncide avec elles —ou, du moins, n'en est pas séparable. Or, ces lois sont génératrices de la beauté. C'est peu dire. ELLES SÉCRÈTENT LA BEAUTÉ, QUI N'EST RIEN D'AUTRE QUE LEUR APPARENCE VISIBLE. Leurs effets, si l'on y tient, ne sont pas beaux en soi. Le plus souvent, ils passent inaperçus. Ils ne rentrent dans la catégorie de l'esthétique que par estimation humaine. Mais ils sont nécessairement ce que l'homme doit appeler beau et à partir de quoi il a l'idée de la beauté. Ce terme n'est qu'une manière de nommer un caractère qu'ils possèdent en commun et qui les distingue le cas échéant des résultats d'autres démarches».

18. «Il n'est nullement arbitre et créateur, mais ESCLAVE CONSUBSTANTIEL consubstantiel, homogène, qui s'imagine docile ou plus rarement révolté, et qui n'est même pas autonome ni, pour son support, différencié»

19. «La LAIDEUR proprement dite n'apparaît dans la NATURE qu'au moment où un être capable d'oeuvrer entreprend de l'ALTÉRER de sa propre INITIATIVE, tâtonne et n'est pas heureux dans sa démarche».

20. En nota al pie: «Mais le grand producteur de la laideur est évidemment l'homme: parce qu'il a le privilège (non exclusif mais dominant) du projet, il a aussi celui de la faillibilité et de la laideur. Il faut saluer ici la première rupture dont l'homme soit capable dans l'enchaînement de ses déterminations naturelles. Celui qui nous était présenté comme un

“esclave consubstantiel” au milieu aveugle et infallible gagne une liberté dans l’erreur et la dissonance. C’est par la laideur qu’il peut espérer sortir du champ clos de la nature».

21. «Tout, par force, par mystère inévitable, est NATURELLEMENT beau dans la NATURE; beau, mais presque toujours neutre et, à l’extrême, invisible. De sorte qu’il est tentant d’améliorer, de perfectionner, DE RENDRE EXPLICITE CE QUE TROP DE NATUREL DISSIMULE. Il est exquis de proportionner les grandeurs, de combiner les couleurs, de choisir, de composer, de décider en maître».

22. «L’art, c’est LA BEAUTÉ PRODUITE EXPRÈS, créée intentionnellement, ajoutée par l’homme à l’univers, OEUVRE EXTÉRIEURE qu’il exécute à dessein et par ses propres moyens. Il dispose de plusieurs façons de tenter pareille addition, inévitable, dès qu’il ne se contente plus de contempler la beauté qu’il admire spontanément autour de lui ou qu’il apprend lentement à reconnaître. Ce faisant, il agit pour son compte, pour son plaisir, et devient CONCURRENT DE L’UNIVERS DONT IL PARTICIPE. Même si l’exécutant ne cherche d’abord que le signe ou le service, s’il n’atteint à la beauté que par surcroît, l’art existe dès qu’une idole ou un objet de culte, dès qu’une arme, un ustensile ou un habitat suscitent en outre l’émotion de la beauté, fût-elle confuse et indistincte, car il est désormais concevable qu’un être sensible cherche à la ressentir ou à la faire ressentir pour elle-même».

23. «Bientôt, des avidités successives font qu’elle a tout dévoré. Rien ne subsiste qui ne soit traité AVEC UNE AUDACE COMME OBLIGATOIRE, qui doit renchérir sur les hardiesses précédentes et dont on attend qu’elle les éclipse. Cette loi, aussi impérieuse que la pensateur, est inéluctable et irréversible. Elle traduit une nécessité terne. Les prémisses une fois posées, les conséquences ultimes sont déjà présentées. À la fin, il peut arriver que l’oeuvre, trop affranchie de l’apparence première, Cesse d’ÊTRE DÉCHIFFRABLE. L’oeil, alors, ne reconnaît plus l’origine d’un ensemble de lignes qui ne rappelle rien à la mémoire et qui ne permet pas à l’imagination de remonter à un modèle, fût-ce pour en apprécier la métamorphose».

24. «J’entends bien que l’art doit les utiliser, car à la fin, il n’en existe pas d’autres et elles sont à l’origine de tout. Il n’empêche que ce sont elles qui ruinent le plus sûrement les entreprises où l’art cherche fortune. Il commence où il peut instaurer un ordre qui lui soit particulier et

qu'il ne sert de rien de dénoncer comme empreint d'artifice et de convention: c'est là sa raison d'être. Il est jeu. Que serait un jeu sans règles?».

25. «Mais toute règle n'est que moyen. elle est subordonnée au but qu'elle aide à atteindre. Aussi ne lui doit-on pas une obéissance superstitieuse et mécanique. Cette obéissance n'est là que pour servir et il peut être un profit certain à la bousculer. Qu'on n'hésite pas alors, mais en se souvenant que c'est en cet instant qu'un surcroît de calcul et d'adresse est nécessaire».

26. «La convention et l'artifice trouvent ici leur nécessité. C'est qu'il s'agit de concevoir un ordre. Des conditions inédites définissent soudain le règne qu'il s'agit de fonder».

27. «Il y a plus de liberté dans un texte où l'auteur a tout surveillé et dont il a soumis chaque mot à plusieurs servitudes que dans la page qui pour ainsi dire lui échappa, tant il laissa courir la plume, et qui fut écrite en dehors de tout soin et de sa conscience même, comme en transes. Elle ne contient à la fin que scories, manies, modes, préjugés et mécanismes, tous déchets qu'un peu d'attention eût filtrés».

28. «Mais comme ils connaissent l'éloquence et qu'ils doutent de surpasser les maîtres qu'ils sont contraints d'admirer, comme ils sont assurés en tout cas de ne pas y parvenir sans efforts prolongés et infructueux peut-être, ils choisissent de proclamer que l'application est funeste et que le balbutiement va mieux que le discours.

Je soupçonne qu'il est également nécessaire à l'artiste d'avoir ressenti cette tentation et de l'avoir vaincue. Le danger pour lui, c'est qu'on l'applaudisse au moment où il y succombe. Car il s'installe bientôt dans l'idée que le génie consiste à balbutier».

30. «Encore ne se faut-il pas abuser: artifice et convention, soit; et si l'on y tient, rhétorique et casuistique, j'y consens. Mais encore n'est-ce qu'au regard des puissances obscures et indisciplinées qui sont seulement l'occasion ou la source de vertiges et d'ivresses: fugaces, impossibles à fixer ou à retenir, ne se composant pas, mais d'autant plus fulgurantes, impérieuses, exclusives. Je comprends qu'on les préfère et qu'on s'y abandonne. Elles procurent les voluptés les plus proches de la nature, partant les plus facilement accessibles et les plus aisément convaincantes. Mais l'art est ailleurs. Il procède selon d'autres lois, qui régissent toute jurisprudence et architecture et qu'il paraît toujours *naturel* de violer. Pourtant,

qu'une faute soit commise contre elles, chacun l'aperçoit et en souffre, ce qui fait voir qu'elles ne sont pas si arbitraires qu'il apparaît d'abord».

31. «Est-il au monde spectacle qui promette davantage? Qu'imaginer de plus capable de satisfaire toutes ambitions opposées que cette alliance de splendeur et d'abandon? Ce sortilège que l'art cherche en vain à imiter, le voici offert par mille modèles inimitables. Ici la perfection est naturelle. Quel songe-creux n'a réclamé qu'au moins elle le parût dans les ouvrages de l'homme? Mais ils n'y atteignent pas».

32. «Tout prospère et se multiplie dans une débauche de vie précipitée qui n'atteint pas à produire une existence distincte et durable. Ce monde ne connaît ni l'ordre ni l'indépendance. Les larves qui s'y meuvent, astreintes à la même impitoyable et tumultueuse anarchie, n'apparaissent que pour se répandre hors de leur sac. Elles restent éternellement en deçà de la forme et du nom, et jamais une âme ne confirme ou ne fixe leur enveloppe fugitive. Quel crédit accorder aux prodiges qu'une aveugle sorcellerie suscite de cet enfer?».

33. «C'est l'horreur de la vie faisant et défaisant à l'aise ses monstres et ses miracles».

34. «Pour distinguer la sincérité, vous ne disposez guère que d'un seul signe: que l'artifice ne soit pas visible. Or c'est justement une des ambitions de l'art que réussir à effacer ses propres traces, tandis que la franchise est volontiers maladroite (et ceci non plus, n'est pas un trait décisif, car rien n'est si aisé à imiter que la maladresse). En sorte que, sans vous en rendre compte, vous réclamez précisément ce qui fait l'objet de vos anathèmes: l'art. Il y a des cas (si l'on se fait photgraphier, par exemple) où la vraie sincérité est de *poser*».

35. «La querelle est inextricable: il est impossible de décider si un écrivain est sincère ou non. J'ose, pour ma part, m'en réjouir. Car, à supposer qu'il le soit, son oeuvre n'en tirerait aucun avantage. Elle ne manifesterait que ce qu'il est, le laissant médiocre s'il est médiocre et bas s'il est bas. Sa sincérité n'ajoutera rien à sa nature. En revanche, son art peut la secourir d'admirable manière. Voilà où j'attends un auteur. C'est plus sûr et c'est plus juste».

37. «Par opposition, on appellera commodément *impurs* les autres éléments constitutifs de l'art. Au contraire des premiers qui sont formels, abstraits et, en quelque mesure, objectifs,

ces derniers tirent leur origine du *contenu* actuel ou virtuel de la *conscience*: sentimentalité directe ou symbolique, désirs et souvenirs conscients ou inconscients, etc. Ils forment la partie *vécue* donc relativement *individuelle* de l'oeuvre. C'est en ce sens qu'ils peuvent être dits *subjectifs*, mais il est alors utile de se rappeler que ce terme ne doit pas faire penser à une opposition existentielle, mais à une simple différence de situation spatiales, n'influant pas sur la nature profonde de l'élément considéré, s'il est vrai, comme j'ai essayé de le montrer, que *certaines reactions et constellations affectives primordiales qu'on ne retrouve quelquefois chez l'homme qu'a l'état de virtualités, correspondent à des faits explicitement et couramment observables dans le reste de la nature*».

39. «Il demeure que l'ouvrage le plus vaste est celui qui satisfait chez le plus grand nombre d'êtres le plus grand nombre d'aspirations. Tout s'accorde en une telle oeuvre, dès qu'elle est complète. Sa perfection réconcilie l'artiste et le vivant. Morale aussi bien qu'esthétique, elle apporte à tous deux nourriture et bonheur, et ce n'est pas miracle: il n'est artiste qui ne vive et ne tressaille. Il est homme, c'est-à-dire curieux, inquiet, avide. Il n'attend pas tout de la beauté et, plus si en attend, moins il peut s'empêcher de lui consentir les plus hautes et les plus larges prétentions. Il désire pour elle une plénitude, une opulence, une étendue qui envahissent bientôt l'univers humain tout entier, ne laissant rien de lui qu'elle n'embrasse et dont elle ne se charge. Le voici qui restitue à la beauté les pouvoirs et les richesses dont travaillent à la priver ceux qui s'entêtent à la réduire à n'être que la Beauté».

40. «Dans ces conditions, j'ose avancer que les dessins et les teintes des ailes des papillons constituent leur "peinture"».

VI

4. «In tacking the problem of play as a function of culture proper and not as it appears in the life of the animal or the child, we begin where biology and psychology leave off. In culture we find play as a given magnitude existing before culture itself existed, accompanying it and pervading it from the earliest beginnings right up to the phase of civilization we are now living in».

8. «L'agon et l'alea traduisent des attitudes opposées et en quelque sorte symétriques, mais ils obéissent tous deux à une même loi: la création artificielle entre les joueurs des conditions d'égalité pure que la réalité refuse aux hommes».

9. «On se trouve alors en face d'une série variée de manifestations qui ont pour caractère commun de reposer sur le fait que le sujet joue à croire, à se faire croire ou à faire croire aux autres qu'il est un autre que lui-même. Il oublie, déguise, dépouille passagèrement sa personnalité pour en feindre une autre».

10. «Les règles sont inséparables du jeu sitôt que celui-ci acquiert ce que j'appellerai une existence institutionnelle. A partir de ce moment, elles font partie de sa nature. Ce sont elles qui le transforment en instrument de culture fécond et décisif. Mais il reste qu'à la source du jeu réside une liberté en est le moteur indispensable et elle demeure à l'origine de ses formes les plus complexes et les plus strictement organisées».

11. «Il propose et propage des structures abstraites, des images de milieux clos et préservés, où peuvent s'exercer d'idéales concurrences. Ces structures, ces concurrences sont autant de modèles pour les institutions et les conduites. Assurément elles ne sont pas directement applicables au réel toujours trouble et équivoque, enchevêtré et innombrable. Intérêts et passions ne s'y laissent pas aisément dominer. Violence et trahison y sont monnaie courante. Mais les modèles offerts par les jeux constituent autant d'anticipations de l'univers réglé qu'il convient de substituer à l'anarchie naturelle».

12. «Malgré, le caractère paradoxal de l'affirmation, je dirai qu'ici la fiction, le sentiment du *comme si* remplace la règle et remplit exactement la même fonction. Par elle même la règle crée une fiction».

13. «Au contraire, chaque fois que le jeu consiste à imiter la vie, d'une part le jouer ne saurait évidemment inventer et suivre des règles que la réalité ne comporte pas, d'autre part le jeu s'accompagne de la conscience que la conduite tenue est un semblant, une simple mimique. Cette conscience de l'irréalité foncière du comportement adopté sépare de la vie courante en lieu et place e la législation arbitraire qui définit d'autres jeux».

15. «ne sont pas réglés et fictifs. Ils sont plutôt ou réglés ou fictifs».

16. «Caillois lui reconnaît une cohérence, à la image de l'échiquier qui coordonne et dénombre les possibilités de l'esprit qui se refusent à la raison. Il signifie avant tout que l'imagination est soumise à une règle du jeu, à une logique propre, qui seule peut rendre compte de ses démarches».

17. «De ce point de vue, une révolution apparaît comme un changement des règles du jeu...».

18. «Autrement dit, les principes qui président aux différents sortes de jeux –hasard ou adresse, chance ou supériorité démontrée—se manifestent également en dehors de l'univers clos du jeu. Mais il faut bien se souvenir qu'ils gouvernent ce dernier absolument, sans résistance et pour ainsi dire comme un monde fictif sans matière ni pesanteur, alors que, dans l'univers confus, inextricable des rapports humains réels, leur action n'est jamais isolée, ni souveraine, ni limitée d'avance: elle entraîne des conséquences inévitables. Elle possède pour le bien ou pour le mal une fécondité naturelle».

19. «Les jeux ne trouvent généralement leur plénitude qu'au moment où ils suscitent une résonance complice. Même quand, en principe, les joueurs pourraient sans inconvénient s'y a donner à l'écart chacun de son côté, les jeux deviennent vite prétextes à concours ou à spectacles, comme on vient de le constater pour le cerf-volant ou le bilboquet. La plupart d'entre eux, en effet, apparaissent demande et réponse, défi et riposte, provocation et contagion, effervescence ou tension partagée. Ils ont besoin de présences attentives et sympathiques. Il est vraisemblable qu'aucune des catégories de jeux n'échappe à cette loi».

20. «En un mot, ils suscitent des structures permanentes et délicates, qui en font des institutions de caractère officieux, privé, marginal, parfois clandestin, mais dont le statut apparaît remarquablement assuré et durable».

22. «A la fin, la question de savoir qui a précédé l'autre, le jeu ou la structure sérieuse se présente comme assez vaine. Expliquer les jeux à partir des lois, coutumes et liturgies ou au contraire expliquer la jurisprudence, la liturgie, les règles de la stratégie, du syllogisme ou de l'esthétique par l'esprit de jeu, sont des opérations complémentaires, également fécondes, si

elles ne se veulent pas exclusives. Les structures du jeu et les structures utiles sont souvent identiques, mais les activités respectives qu'elles ordonnent sont irréductibles l'une à l'autre en un temps et en un lieu donnés. Elles s'exercent en tout cas dans des domaines incompatibles».

23. «Je décrirai, quant à moi, cet antagonisme de la manière suivante: les sociétés primitives que je nommerai plutôt les *sociétés à tohu-bohu*, qu'elles soient australiennes, américaines, africaines, sont des sociétés où règnent également le masque et la possession, c'est-à-dire la *mimicry* et l'*ilinx*; à l'inverse, les Incas, les Assyriens, les Chinois ou les Romains présentent des sociétés ordonnées, à bureaux, à codes et barèmes, à privilèges contrôlés et hiérarchisés, où l'*agôn* et l'*alea*, c'est-à-dire ici, le mérite et la naissance, apparaissent comme les éléments premiers et d'ailleurs complémentaires du jeu social. Ce sont, par opposition aux précédentes, des *sociétés à comptabilité*».

24. «En identifiant les sociétés "primitives" avec les ressorts du vertige et du simulacre, Caillois propose de voir le passage vers les sociétés à compatibilité comme un abandon progressif du masque et une élimination de la logique de la *mimicry* et de l'*ilinx*, pour de nouvelles relations sociales, fondées sur l'*agôn* et l'*alea*. Étrangement, il ne conçoit pas la coexistence de ces deux formes de sociétés, ce qui lui valut des critiques sévères de la part des ethnologues».

25. «Opposant du moins fortement le monde du jeu au monde de la réalité, soulignant que le jeu est essentiellement une activité *à part*, elles laissent prévoir que toute contamination avec la vie courante risque de corrompre et de ruiner sa nature même».

26. «Le principe du jeu est corrompu. Il faut ici bien prendre garde qu'il ne l'est pas par l'existence de tricheurs ou de joueurs professionnels, mais uniquement par la contagion de la réalité. Au fond, il n'y a pas perversion du jeu, il y a errements et dérive d'une des quatre impulsions primaires qui président aux jeux. Le cas n'est nullement exceptionnel. Il se produit chaque fois que l'instinct considéré ne rencontre pas dans la catégorie de jeux qui lui correspond, la discipline et le refuge qui le fixent, ou chaque fois qu'il refuse de se contenter d'un tel leurre».

27. «En autre, dans le jeu un code strict et absolu gouverne à lui seul des amateurs dont l'assentiment préalable apparaît comme la condition même de leur participation à une activité isolée et entièrement conventionnelle. Mais, si la convention, soudain, n'est plus acceptée ou n'est plus sentie comme telle? Si l'isolement n'est plus respecté? Les formes ni la liberté du jeu ne peuvent assurément subsister. Seule demeure, tyrannique et pressante, l'attitude psychologique qui poussait à adopter tel jeu ou telle espèce de jeu de préférence à telle autre».

28. «Il oublie, déguise, dépouille passagèrement sa personnalité pour en feindre une autre. Je choisis de désigner ces manifestations par le terme de *mimicry*, qui nomme en anglais le mimétisme, notamment des insectes, afin de souligner la nature fondamentale et élémentaire, quasi organique, de l'impulsion qui les suscite».

30. «A l'exception d'une seule, la *mimicry* présente toutes les caractéristiques du jeu: liberté, convention, suspension du réel, espace et temps délimités. Toutefois la soumission continue à des règles impératives et précises ne s'y laisse pas constater. On l'a vu: la dissimulation de la réalité, la simulation d'une réalité seconde en tiennent lieu. La *mimicry* est invention incessante. La règle du jeu est unique: elle consiste pour l'acteur à fasciner le spectateur, en évitant qu'une faute conduise celui-ci à refuser l'illusion; elle consiste pour le spectateur à se prêter à l'illusion sans récuser de prime abord le décor, le masque, l'artifice auquel on l'invite à ajouter foi, pour un temps donné, comme un réel plus réel que le réel».

31. «Pour l'acteur aussi, la représentation théâtrale est un simulacre. Il se grime, il s'habille, il joue, il récite. Mais, lorsque le rideau tombe, les lumières éteintes, il est rendu au réel».

32. «[La corruption de la *mimicry*] se produit quand le simulacre n'est plus pris pour tel, quand celui qui est déguisé croit à la réalité du rôle, du travesti et du masque. Il ne *joue* plus cet *autre* qu'il représente. Persuadé qu'il est l'*autre*, il se conduit en conséquence et oublie l'être qu'il est. La perte de son identité profonde représente le châtimement de celui qui ne sait pas arrêter au jeu le goût qu'il a d'emprunter une personnalité étrangère. C'est à justement parler l'*aliénation*»

33. «We can say: play is non-seriousness. But apart from the fact that this proposition tells us nothing about the positive qualities of play, it is extraordinarily easy to refute».

36. «La stabilité des jeux est remarquable. Les empires, les institutions disparaissent, les jeux demeurent, avec les mêmes règles, parfois avec les mêmes accessoires. C'est d'abord, qu'ils ne sont pas importants et qu'ils possèdent la permanence de l'insignifiant».

37. «Le jeu consiste dans la nécessité de trouver, d'inventer immédiatement une *réponse qui est libre dans les limites des règles*».

38. «Seules des totalités sont aptes à contenir l'infini des situations humaines. Les planètes qui sont sept ou neuf, les signes du zodiaque qui sont douze, les rectangles coloriés qui sont trente-deux ou soixante-dix-huit (ou le nombre qu'on veut à condition qu'il exprime un ensemble clos) constituent de semblables totalités qui résument et enferment l'univers. Rien ne s'y produit, ni ne se produira, qui ne se trouve d'avance réfléchi par quelque configuration des astres inflexibles, lointains, éternels, ou par la disposition de quelques symboles choisis et ordonnés, faces muettes, par une main aveugle que, sous l'apparence du hasard, conduit le Sort irrécusable».

VII

1. En nota al pie: «...il paraît que je suis affecté à Angoulême dans un régiment d'Infanterie (et recherché comme insoumis). Cette erreur est bien ennuyeuse (pour mes parents tout au moins)».

3. «Elle est un effort pour maintenir le contact entre les écrivains français. Elle veut servir, indépendamment de toute préférence ou sympathie personnelle pour les hommes et pour les écoles, les écrivains restés en France. Elle fera son possible pour qu'aucun fossé ne se creuse. Elle entend manifester non seulement du respect et de la compréhension, mais encore un esprit d'obéissance envers ceux qui en France font preuve de vigilance et de courage. Elle veut les écouter, les suivre, répéter tout haut ce qu'ils murmurent tout bas, et faire que véritablement la liberté dont elle jouit soit au service de ceux à qui elle fut ravie. Ici, à *Lettres Françaises*, personne ne se sentira libre avant qu'ils le soient redevenus, si ce n'est pour aider à ce qu'ils le redeviennent».

4. «Comment ne pas réfléchir sur ces événements qui occupaient malgré elle ma pensée? »

5. «Ils séduisent d'autant plus qu'on les connaît moins».

6. «Il faut la blâmer [à la France] d'avoir oublié que le Ciel n'aidait personne qui ne s'aidât pas d'abord soi même et de n'avoir pas eu cette foi qui fait qu'un peuple cherche les épreuves au lieu de les fuir. Car une nation indifférente et tiède ne peut résister à aucune crise. Tout s'écroule soudain et l'entendue du désastre fait mesurer trop tard combien il était dangereux de ne se soucier jamais du bien public».

7. En nota al pie: «Madame, nous mettons l'écriteau, car il faut obéir aux lois, qui nos commandent de le faire. C'est le plus simple, et, avouez-le, cette pancarte n'gênante pour personne. Vous êtes la première qui songez à vous en plaindre».

9. «Les fondateurs de l'UNESCO portaient d'un présupposé: toutes les cultures de la planète son également dignes d'intérêt, elles témoignent de la grandeur de l'esprit humain. Une fois que tous les hommes seront convaincus qu'ils participent à une même quête, aux résultats certes variables mais également louables, ils cesseront de se regarder comme des ennemis potentiels. Connaître l'autre, ses traditions, ses modes de pensée, oeuvrer avec lui pour la paix, le progrès, la vérité, tels étaient les fondements du discours de l'UNESCO»

10. En nota al pie: «Mais c'est ici que les difficultés commencent, car nous devons nous rendre compte que les cultures humaines ne diffèrent pas entre elles de la même façon, ni sur le même plan. Nous sommes d'abord en présence de sociétés juxtaposées dans l'espace, les unes proches, les autres lointaines, mais, à tout prendre, contemporaines».

13. «Une vive sympathie était née entre eux, sans doute de leur scepticisme commun, cependant assez différent. Pilate considérait les religions comme autant de superstitions déraisonnables et dénuées d'intérêt. Mardouk n'avait d'intérêt que pour elles, estimant qu'elles renseignaient mieux sur la nature humaine que les autres données et surtout plus que les abstractions de la philosophie. Sans partager cette attitude, Pilate l'appréciait et, en tout

cas, la trouvait reposante et de bonne compagnie, surtout comparée au pédantisme et à l'étroitesse des docteurs du Temple».

15. «Car ce qu'il y a d'admirable dans votre dernier livre, c'est qu'en réfléchissant sur les pierres, vous ne les réfléchissez pas —cela n'avancerait guère. Vous faites beaucoup mieux, et réussissez ce que tout écrivain recherche, quelle que soit la matière à laquelle il s'applique: définir l'indescriptible. Et vous élucidez vos pierres comme des textes.

Ma femme et moi avons ressenti de grandes joies à vous lire, et nous vous remercions tous deux de votre envoi. Je vous prie de présenter mes respectueux hommages à Madame Caillois, et de me croire, cher Caillois, très cordialement vôtre».

19. «Merci enfin par-dessus tout pour le plaisir que m'a donné votre *Patagonie*, dans une édition digne de cette oeuvre. Vous sables ce que je pense de la maîtrise de votre langue: de sa pureté, de sa propriété et de son tact, autant que de sa sensibilité et de sa fidélité étymologique. Il est rare, à notre époque, qu'une écriture puisse valoir encore assez, en elle-même, pour être suivie du bout des doigts comme l'écriture Braille».

22. «Je me trouve, d'évidence, à l'opposé de mon point de départ. L'édition présente de Babel, surtout augmentée du Vocabulaire esthétique, n'a pour objet que de marquer l'intransigeance de ma première attitude. Celle-ci témoigne d'une adhésion exclusive, jalouse, à l'aventure humaine. C'est cette foi que j'ai perdue. D'où le culte ému que je porte aux pierres, qui justement ne sont pas susceptibles d'émotion».

23. «Je parle des pierres plus âgées que la vie et qui demeurent après elle sur les planètes refroidies, quand elle eut la fortune d'y éclore. Je parle des pierres qui n'ont même pas à attendre la mort et qui n'ont rien à faire que laisser glisser sur leur surface le sable, l'averse ou le ressac, la tempête, le temps».

24. «Ces mots ne doivent pas tromper. Les minéraux, il va de soi, n'ont ni indépendance ni sensibilité. C'est justement pourquoi il faut beaucoup pour les émouvoir: des températures de chalumeau et d'arc électrique, des violences de séismes, des spasmes de volcans. Sans compter le temps vertigineux».

25. «J'ai cessé peu à peu de considérer l'homme comme extérieur à la nature ou comme sa finalité. Il va sans dire que, de la nature, je n'exclus pas, au contraire, le minéral dont l'homme me semble le prolongement extrême et dont il continue aux antipodes de l'univers par d'autres moyens les démarches obscures. Ma prédilection pour la stabilité et la sérénité des pierres, qui contredit assurément mes premiers choix, exalte en même temps à une "poétique" à l'état naissant qui se passe de tout remue-ménage d'idées ou de mots».

26. «Peintres et sculpteurs puisent souvent dans la nature plus que la matière première et le modèle de leurs oeuvres. Il leur arrive même d'annexer à celles-ci des éléments que la nature leur propose ou de constituer, avec ou sans retouches, leur butin en ouvrages originaux, qu'ils n'ont ensuite qu'à *reconnaître* au sens fort et juridique du terme. Au hasard d'une promenade, ils ramassent épaves séduisantes et débris inattendus. Il s'agit de trouvailles fortuites: d'aubaines. En revanche, il ne paraît pas qu'ils entreprennent volontiers une prospection, sinon méthodique, du moins dirige, des grandes réussites de la nature. En outre, ils recherchent la surprise plutôt que la beauté, l'informe ou le difforme plutôt que la forme achevée —qui demeurerait leur apport personnel, leur apanage».

27. «Ces formes sont d'avant l'histoire, d'immémoriale seigneurie. En de telles structures, façonnées aux plus rudes traitements et ennoblies par eux, la loi d'équilibre l'emporte à la fin. Il en devait être ainsi, inmanquablement. Au commencement, au plus ardent du chaos, l'équilibre qui allait parvenir à tant de délicatesses miraculeuses ne fut sans doute rien d'autre que le jeu des compensations encore instables et grossières, qui, lentement, mettait fin aux soubresauts d'un astre en train de se figer. Peut-être n'est-il pas de plus sûrs modèles de la beauté profonde que les formes émergés des grandes acrimonies».

28. «La "péripétie" surréaliste a donc été si déterminante et traumatisante, révélatrice de penchants inavouables, assimilés à des faiblesses: goût du mystère et de la création poétique? Cette fascination coupable, il la sert en collectionnant objets ou insectes. Ils satisfont à la fois l'esthète qui se dissimule en lui, le rationnel à la recherche de cohérence et l'amateur d'ombres et de vacillations. C'est une constante chez lui que ce besoin de conserver et d'accumuler, de rechercher et d'observer des "objets-sorciers", des objets antidotes: une des rares passions de cet homme qui se voudrait froid, dur, insensible, un "point de départ pour une rêverie».

29. «Elle proclame avec éloquence une loi de destruction universelle et terrible».

31. «Dans leurs symétries et leurs courbes capricieuses, mes rêveries découvrent les archétypes cohérents, d'où dérivent non pas la beauté —que chacun apprécie selon la situation où l'histoire l'a placé— mais les normes permanentes et l'idée même de beauté, je veux dire, l'inexplicable et inutile ajout à la complication du monde, qui fait partager en outre les choses entre belles et laides».

32. «Je traite les pierres avec déférence, mais en minéraux insensibles qu'elles sont et demeurent. Je tiens les fables pour fables, avec la prudence, l'incertitude et l'incrédulité qu'elles commandent.

Plus d'une fois, cependant, il m'est arrivé de penser qu'il convenait aussi de regarder les pierres comme des sortes de poèmes et de chercher en revanche dans les fictions la pérennité des pierres, leur inébranlable signification, c'est-à-dire d'essayer de réunir par quelque biais même tenu les parties disjointes et contrastées de notre indivisible univers».

33. «Si le poète se sent devenir pierre, la pierre elle-même est métamorphosée par cette contemplation, puisqu'elle recèle les simulacres du poème, du rêve, du fantastique ou de la peinture qui suscitent les pentes de l'imaginaire. Cette dialectique se joue dans la réflexion contemplative du minéral».

34. «Voici qu'une pierre maussade s'illuminait tout à coup de la même splendeur. Je crus découvrir dans le phénomène un exemple saisissant pour un type nouveau de sciences dont je rêvais alors et que je désignais sous le nom de *diagonales*».

35. «À l'origine de ma fascination par les minéraux, je soupçonne qu'il y eut chez moi une sorte de révérence répétée à l'égard d'une inaccessible et vaine longévité. De toute façon, le cheminement qui m'a conduit à une dévotion en grande partie superstitieuse et maniaque, n'a pas été sans éveiller plus d'harmoniques qu'une simple préférence en aurait pu susciter».

36. «Toujours, et dans les circonstances les plus contraires, la vieille protestation du vivant et de la conscience contre l'inéluctable et le rien de la mort».

37. «Je recherche en l'homme l'aboutissement des énergies indurées ou des tentations et faiblesses qui existaient avant lui».

38. «Vint la vie: une humidité sophistiquée, promise à un destin inextricable; et chargée de secrètes vertus, capable de défis, de fécondité. Je ne sais quelle glu précaire, quelle moisissure de surface, où déjà s'enfièvre un ferment. Turbulente, spasmodique, une sève, présage et attente d'une nouvelle manière d'être, qui rompt avec la perpétuité minérale, qui ose l'échanger contre le privilège ambiguë de frémir, de pourrir, de pulluler».

40. «Je parle des pierres nues, fascination et gloire, où se dissimule et en même temps se livre un mystère plus lent, plus vaste et plus grave que le destin d'une espèce passagère».

44. «À la fois par conviction profonde et par entêtement, je donnais décidément la préférence dans mes recherches au caractère unitaire du monde. C'est toujours lui que j'avais en vue et à lui que je souhaitais aboutir. Tout devait, malgré les apparences, s'y retrouver, s'y continuer, s'y répéter une et plusieurs fois».

46. «A un tel système de signes, il ne manquerait pour être scripturaire que de correspondre terme à terme avec les sons fondamentaux d'un langage: alors les marques naturelles, comme les dessins concertés deviendraient alphabet et pourraient de ce fait, en se combinant, énumérer comme eux la double infinité des données du monde et celle des fantasmes de l'imagination».

47. «Dans le règne du silence absolu, là où aucune signification n'est imaginable, une série de signes, seulement parce qu'ils forment une totalité, font mieux qu'annoncer l'organisation rare et difficile, par principe exhaustive, en quoi consiste un alphabet. Ils en révèlent une loi accessoire, à la fois constante, cachée et quasi superflue, celle qui veut que les signes susceptibles d'une exploitation combinatoire illimitée et économique surgissent de l'éclatement accidentel ou intentionnel, d'un schème invisible et simple, tantôt issu de la syntaxe même de la matière, tantôt plutôt pressenti que préalable, mais remplissant la même fonction voilée».

48. «Il était temps que je m'en rende compte: ce ne sont pas les idées que j'aime, mais les données du monde, les appels des larges pans de ténèbres derrière lesquelles l'univers dérobe vite ses lois et ses manières, la pénombre où il dissimule les modèles de ses rouages comme la source des énergies qui les meuvent».

49. «Il va de soi que j'ai continué à déchiffrer à ma manière l'univers sensible, m'efforçant d'y déceler des corrélations, des réseaux, des carrefours, des régularités, en un mot quelques-unes des réverbérations mystérieuses dont se trouve marqué ou éclairé l'épiderme du monde, depuis les dessins des pierres dans la matière inerte jusqu'aux images des poètes dans les jeux apparemment libres de l'imagination».